Palmas, a última capital projetada do século XX

VALÉRIA CRISTINA PEREIRA
DA SILVA

PALMAS, A ÚLTIMA CAPITAL PROJETADA DO SÉCULO XX:

UMA CIDADE EM BUSCA DO TEMPO

À minha mãe, geógrafa sem nunca ter estudado para sê-lo, que me mostrou, com sua vida, as geografias da vida quotidiana.

Agradecimentos

Quando uma obra é finalizada, sem dúvida, muitas pessoas, por vezes indiretamente, contribuíram com o resultado de forma particular e inestimável. Infinitos e afetivos nomes, entes queridos, que no gesto de um dia ou de toda a jornada estiveram ao nosso lado, cada qual com seu apoio específico. Amigos diversos ajudaram-me a escrever este livro, muitas vezes sem saberem o quanto. Mas, especialmente, gostaria de registrar meus agradecimentos à Profª Drª Eda Maria Góes, da Universidade Estadual Paulista (Unesp), pelas contribuições reiteradas, pela leitura arguta, por meio das quais derivaram inúmeros diálogos e sugestões fundamentais a este livro, durante todo percurso.

Agradeço ao Givaldo Ferreira Corcinio Jr., não apenas pela companhia constante nos últimos três anos, mas pela contribuição fundamental em inúmeros trabalhos técnicos executados com habilidade e compromisso, e, ainda, pelo acompanhamento nos trabalhos de campo que a escrita deste livro exigiu.

Agradeço, também, a participação de Patrícia Luciana da Silva e de Nádia Caroline Barbosa nos processos de transcrição das narrativas gravadas. À Nilva Aparecida Pacheco Bezerra, pela aplicação dos questionários nas escolas de Ensino Fundamental e Médio localizadas em diversos pontos da cidade de Palmas.

À Capes, pela bolsa de PEICDT, cuja ajuda financeira foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho que resultou neste livro, e também à Propesq – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Tocantins –, que sempre colaborou com o nosso projeto.

Aos entrevistados, que com suas narrativas forneceram o material importantíssimo ao desenvolvimento do trabalho.

Aos debatedores diversos encontrados ao longo do caminho, cujas críticas sempre nos auxiliaram e auxiliam a estruturar melhor os alicerces.

A todos, muito obrigada.

Prefácio

"Tudo quanto naquele tempo vi, ouvi, toquei, senti, perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível... céus estrelados, tempestades, chuva de flores, frutas maduras, casas fechadas, estátuas... e o mundo visto do prisma de um lustre." A passagem emprestada da obra de Cecília Meireles e escolhida pela própria Valéria, autora do livro que tenho a honra de prefaciar, não podia ser mais apropriada, com sua poesia, construção primorosa, simples e sofisticada a um só tempo, ao falar de algo familiar como a memória, mas também do caráter multifacetado e inapreensível do *mundo visto do prisma de um lustre*.

Este livro é mesmo *um convite à viagem imaginária* que começa por Palmas (TO), mas pode nos levar muito além, em direção a *uma cidade em busca do seu tempo*, concebida pela autora como *construção imaginária, que transforma o espaço urbano em lugar de construção de sentido*, criando uma *cidade sensibilista*.

Relações tempo-espaço, compactação temporal, tempo ausente, subjetividade do tempo, polissemia da imagem urbana, semelhanças e diferenças entre Palmas e Brasília, relações (e possibilidades) entre cidade pós-modernista e cidade modernista, proposta de relação entre ciência e arte, entre geografia e literatura, transdisciplinaridade... são alguns dos elementos que compõem o livro, expressão

do grande desafio teórico-metodológico enfrentado pela autora, que não perde de vista um parâmetro fundamental – *as imagens da cidade são os modos de vê-las e vivenciá-las*.

As cidades tradicionais surgem e, ao longo do tempo, estendem seus traçados, costumes e significações. Já os centros urbanos projetados nascem de maneira artificial, nas pranchetas de arquitetos e urbanistas, sem passado ou memória. A análise e a percepção do imaginário social de Palmas, a ainda pouco conhecida capital planejada do Estado do Tocantins, com apenas 21 anos e 160 mil habitantes, foram o objeto inicial da pesquisa na qual este livro se baseia, mas vai muito além dela. Isso não impediu que uma ampla e bem fundamentada pesquisa de campo fosse realizada sobre Palmas, com a tomada de depoimentos de intelectuais e profissionais, como arquitetos, que ajudaram a conceber o projeto urbanístico dessa cidade, além da consulta a jornais locais e à produção literária sobre Palmas, e da apreensão das visões de trezentos jovens e estudantes, que responderam a um questionário e elaboraram uma redação sobre a *sua* cidade.

Tudo isso é apresentado ao leitor de forma inovadora, unindo ciência e arte por meio da linguagem, num texto forjado no diálogo com autores de diferentes áreas do conhecimento, *transdisciplinarmente*, e no uso de metáforas e fontes literárias, graças à familiaridade com Marcel Proust, Lewis Carrol, Italo Calvino, Clarice Lispector e Cecília Meireles, demonstrando que o prisma de um lustre de cristal pode ser o recurso mais adequado para ver as cidades.

Trata-se, portanto, de um livro que contribui de forma sofisticada e crítica para os estudos sobre as cidades, em que se enfatiza a importância da temporalidade. Num presente que insiste em parecer eterno, em que fazer projetos parece tarefa impossível, Valéria nos propõe *uma memória para o futuro*, revelando a planejadores urbanos, cidadãos e governantes outras maneiras de se fazer cidade.

Eda Góes

Apresentação
A viagem imaginária: um convite à viagem

Uma viagem é sempre uma possibilidade, coloca diante do viajante a incrível aventura de conhecer a si ao deparar com o outro. Une o tempo dos sentidos a uma semiótica afetiva do espaço-tempo de lugares e territórios. O olhar do viajante, uma vez penetrando o desconhecido da nova paisagem, nunca mais será o mesmo. Toda viagem é uma viagem sem volta no campo da nossa experiência.

A métrica do olhar transita entre triângulos, círculos, espirais e trapézios. Desliza por entre encaixes de molduras, em dobras sobre dobras de imagens num jogo de modelização e movimento. O viajante é um devaneador absoluto, alguém que retém e refaz inúmeras vezes o percurso da viagem, revive os lugares que lhe pertenceram por um instante, reconta em outra linguagem as histórias que viveu e tudo o que viu é um quadro a ser repintado sempre em outros tons.

O viajante, assim como o cientista, é, também, um contador de "histórias", intérprete de mundos vividos/imaginados/ sonhados. Como nos diz Loureiro (2004), é o belo que resulta do livre jogo entre razão e imaginação, iluminuras do instante imersas nas encantarias da linguagem. Celebração, poesia e passagem, no fundo da linguagem o acontecer em diálogo para testemunhar que a vida não é solitária. É a história real dos nossos sonhos contados por nós, para nós mesmos e que faz a iluminura essencial do vitral da existência.

A busca pelo imaginário é em grande parte uma busca por essa sensibilização; ao penetrar na trama do tempo, busca-se o universo simbólico que dá *élan* à vida e impulsiona para o futuro. Desse modo, a busca pelo imaginário é uma viagem, e como toda viagem é sempre uma possibilidade. A viagem imaginária é, em princípio, um convite à viagem. Convite a uma viagem que leve o leitor a visitar/conhecer a cidade a partir de uma sensibilização, no exercício de ver com os olhos do outro o desfibrar das paisagens-narrativas a serem descritas a partir da interpretação/visão da autora. Uma vez aceito o convite, o caminho será feito por um texto que fotografa, revela, redesenha e reconstrói a cidade de Palmas.

É preciso, contudo, esclarecer, antes de seguir, que a busca por compreender a imagem de Palmas em relação à dialética temporal, ausência/presença de temporalidade, é uma proposta de escrita e, ao mesmo tempo, um desafio. Vou atingi-lo? Não sei. Um texto é como uma viagem ao desconhecido, partimos com algumas ideias, mas dificilmente encontramos exatamente o que imaginamos que iríamos encontrar. Assim, ao iniciá-lo, não sabemos onde irá chegar, mas assinala seguramente que é preciso, de algum modo, partir.

Sumário

Introdução

O imaginário da cidade é o prisma sobre o qual nos colocaremos para vislumbrar o horizonte que resulta neste livro e que tem como objeto a cidade de Palmas, capital do Estado do Tocantins, baseando-se no argumento de que a ausência de tempo existente na sua composição imprimiu na cidade um imaginário pós-moderno. Palmas, desse modo, figura como um caso de transição entre a modernidade e a pós-modernidade e nos permite pensar os desdobramentos da implantação da cidade projetada no Brasil.

A cidade totalmente planificada constitui-se no exemplo mais acabado do urbanismo moderno; porém, no Brasil, esses modelos não seguiram à risca os preceitos ditados pela escola modernista internacional. A simbiose moderno/tradicional, num movimento complexo e contraditório de atualização e reiteração, colocou-nos de uma maneira distinta no contexto da pós-modernidade. É sobre essas ideias que nos deteremos, buscando entender comparativamente, tomando especialmente o movimento Brasília–Palmas, o imaginário que apresentam.

A cidade de Palmas, com apenas dezoito anos de existência, conta com aproximadamente 160 mil habitantes, manifestando uma significativa expressão material e simbólica, embora seja marcada por uma "ausência de temporalidade", de história-memória.

Isso faz que uma constante busca pelo tempo se processe artificiosa na criação de uma imagem de Palmas.

Quando essa "ausência de temporalidade" é identificada em cidades projetadas, a batalha pelos símbolos e a relação estabelecida entre imagem e imaginário urbano se intensifica, ressemantizando valores culturais e estéticos. A cidade "em busca do tempo" forja uma memória para o futuro, ao mesmo tempo que produz um denso e significativo imaginário social.

Há cidades que surgem e se constroem a partir de uma significativa duração de tempo, a partir de um processo histórico que desenha cada uma, paulatinamente, estendendo o seu traçado e as suas formas. A memória coletiva constituindo-se numa narrativa expressa-se simbolicamente nos artefatos urbanos, nas palavras dos moradores, ou seja, a construção da cidade e de sua memória ocorre nas pequenas e grandes ações, conquistas e relações entre os atores sociais e seu espaço específico. Desse modo, então, sua paisagem e tudo o que ela comporta é uma narrativa, ao mesmo tempo material e simbólica, dessa construção temporal do espaço travada por homens e mulheres que compartilham do mesmo legado.

Algumas cidades, entretanto, surgem marcadas por uma ausência de tempo e de memória, saídas do lápis de um arquiteto, do projeto do urbanista, de uma afirmação política, digamos que nascem de um modo artificial. Partimos do pressuposto de que, mais do que uma economia pujante e uma boa condução política, a permanência e a vida de uma cidade ligam-se fundamentalmente à sua capacidade de significar para os seus cidadãos, dependem de uma representação coletiva tecida pelo imaginário e pela memória social. As instâncias de poder, todavia, competentes em discernir essa dimensão mais ampla da esfera social, e dela se apropriar, concorrem numa procura para dar à cidade um conjunto de insígnias, opera-se uma busca por símbolos formadores de uma identidade, um rapto de histórias que não lhes pertencem materializa-se no espaço, processa-se uma busca desenfreada pelo tempo e pela formação de um imaginário social.

O simbolismo das imagens urbanas gera metáforas e não apenas reorganiza, mas também dinamiza o imaginário da cidade e os seus

significados. A imagem constantemente transfigurada (porque ela é sempre mais do que conseguimos apreender à primeira ou à segunda vista) funciona para o citadino como mediadora entre a realidade imediata, visível da paisagem urbana e o imaginário que cimenta a construção dessas metáforas. Imagens-metáforas temporais chegam à contemporaneidade atribuindo uma fisionomia e uma importância específica à cidade.

Realmente, imagens e metáforas são geradas e espalham-se pela cidade. Mas qual é a eficácia dessa construção simbólica? A cidade de Palmas suscita esta questão, entre outras: como a cidade é interpretada e "consumida" pelos atores sociais? Que representações são possíveis de ser enraizadas? Quais articulações existem entre significado e poder? O que é possível apreender de um conjunto arquitetônico, dos vários monumentos espalhados pela cidade que narram outras histórias, que falam de uma memória que não me pertence, mas que, pelo hábito, está tão presente no cotidiano que se confunde com minha própria história?

Palmas, cujo assentamento da pedra fundamental foi realizado no dia 20 de maio de 1989, caracteriza-se como uma cidade planejada que vertiginosamente "apareceu" no meio do cerrado. De acordo com as ideias traçadas neste livro, é uma cidade marcada pela ausência de tempo. Para explorar essa condição de sua formação, os seus planejadores e o poder que a materializou instituíram uma série de alegorias em seu espaço, buscando constantemente símbolos que a identifiquem, tomou fatos heroicos da história nacional e os materializa nas praças, nos espaços públicos etc.

Em Palmas, o urbanismo, os artefatos e a arte criam e trabalham o tempo. O moderno funde-se ao pós, e a batalha pelos símbolos na elaboração de uma imagem da capital é uma luta constante do poder que a engendra. O girassol, eleito como símbolo da cidade, se petrifica; nos portões do Palácio, estatuetas fazem ciranda contando história. A praça gigantesca e algumas semelhanças com a capital federal são pistas que ajudam a traçar um esboço dessa cidade.

A cidade do tempo ausente está imbricada numa teia temporal, pois, no tempo ausente, outros tempos se conjugam e a sua história

é a história de um passado longínquo, mítico, de outrora, desencaixado e, ao mesmo tempo, do amanhã, do futuro. O presente da cidade é sua condição pós-moderna. Nesta tese, a imagem da cidade e tudo que a compõe, seus monumentos, seus símbolos, suas representações são fontes que se traduzem na manifestação psíquica e cultural de uma época, em linguagem afirmativa da condição social e humana. Destacamos, nesse sentido, a importância da metáfora. Suas imagens e imagens-metáforas são o centro de toda discussão trajetiva. Antes de tudo, é preciso esclarecer que a metáfora assume, aqui, um duplo papel, além de se apresentar como um elemento pertencente à metalinguagem da cidade: como objeto a ser decifrado, ela também é instrumento que nos permite decifrar, elucidar, compor a escultura de linguagem que imprime uma nova visão da cidade. Numa espécie de jogo antitético, é o que está para ser interpretado e o que ajuda a interpretar. De acordo com Kirinus (2004), a metáfora hidrata o texto e compõe-se de uma dimensão altamente plástica. Hidratante/plástica/obscura/clara, a metáfora constitui-se plena de significância e detém poder imagético, ou seja, de fato a metáfora traz a imagem.

Tecida de significados fragmentados, Palmas constitui-se num território da utopia e abriga no seu tecido projeções de uma visão de mundo refratária, possível de ser compreendida nos limiares, ao longo de suas quadras, no contorno de suas construções, nas mentes vivas que a habitam, no enfebrecimento das possibilidades intelectuais a penetrar profundamente na sua linguagem imaginativa, ou seja, metafórica.

Nos limiares da travessia para o futuro da cidade, a reflexão sobre ela se impõe, em princípio, porque o momento denominado pós-modernidade transbordou em muito as possibilidades intelectuais de um pensamento consolidado sobre os desdobramentos do urbano e da cidade. Se não o fora sempre, a cidade volta a ser um enigma: no momento em que tudo se torna urbano, pergunta-se: o que é a cidade? E para onde ela vai?

Com as mudanças profundas nas práticas culturais manifestas em todas as dimensões da vida, incluindo nas novas manei-

ras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço, sobretudo a partir da simultaneidade e da compressão, a cidade, além de constituir-se como enigma, encontra-se no labirinto (Harvey, 1992). O labirinto que ludibria a percepção e põe em xeque a marcha do tempo, quando o presente é perplexo, o passado ora esquecido, ora idealizado, e o futuro inapreensível. A cidade no labirinto e labiríntica, porque policêntrica, fragmentária, e assim duplicada e vazia, como também esvaziada, sobretudo, de sentido, de identidade. Os espaços urbanos cada vez mais similares entre si, condição de um mesmo processo de produção e consumo, projetam no e sobre o espaço uma descaracterização generalizada. Tudo se tornando urbano e fundamentalmente igual, a cidade artificializada ao extremo gera a vertigem e aproxima-se da bricolagem.

Enigma, labirinto, vertigem e bricolagem são imagens-metáforas interpretativas-analíticas que ajudam a entender a importância do imaginário social, como potência criadora, que permite pensar o futuro da cidade, de um lado, e, de outro, o papel da temporalidade que por meio da memória reconstitui a cidade na sua integridade. Passado e futuro colocam-se, desse modo, como elementos para que analisemos a cidade no presente.

Uma questão fundamental em qualquer estudo é por que desenvolvê-lo. Por que estudar a cidade de Palmas e por que estudá-la em uma perspectiva cultural, mas sem perder de vista processos sociais que a formaram? O principal argumento a respeito da importância desse tema e objeto está no fato de a cidade de Palmas apresentar uma estrutura totalmente diversa do que já foi compreendido como cidade moderna e planejada, chega mesmo a se discutir se ela foi de fato planejada ou simplesmente projetada. Como se trata também da criação da capital, sua importância se dá no contexto do Estado e do próprio país, uma vez que as condições de sua existência estão ligadas a uma mudança recente na geografia e na redefinição territorial; com a criação do Estado do Tocantins, derivado do antigo norte goiano, Palmas e a redefinição territorial do Estado estão intimamente ligadas. No âmbito cultural, significativas transformações também se processaram, muitas ainda incompreendidas,

como o "apagamento", se é que se pode usar esse termo, de uma identidade goiana e o forjar de uma identidade tocantinense. A criação de Palmas e o investimento maciço em propaganda acabaram por impregnar no ideário popular a identidade "tocantinense" de uma maneira fabulosa, ao que parece, envolvendo, sobretudo, a população flutuante vinda de outros Estados para a "nova capital".

Outro elemento importante que valida este estudo é a própria dimensão que a cultura vem ganhando nas ciências sociais, em especial na geografia. Teóricos contemporâneos como D. Harvey, G. Deleuze & Felix Guattari, Michel Mafesoli, entre outros, observam que, diante da redefinição paradigmática da ciência e das transformações em curso que ela mesma engendra, entramos numa crise que não é puramente política e econômica, mas sim uma crise de "orientação"; como nos diz Mafesoli (2004), perdemos de alguma forma o "oriente", colocando a cultura e o seu papel em segundo plano no âmbito das nossas análises. Vêm sendo realizadas inúmeras reflexões nesse sentido, dentro de uma perspectiva trajetiva que se ocupa em discutir a modernidade e os seus desdobramentos, o pós-modernismo, discussão que, embora tenha surgido nos anos 1960, continua em voga na tentativa de entender as mudanças em curso.

Palmas, cidade novíssima, também surge como um advento cultural, e não apenas isso, mas com um papel cultural que vai se moldando na relação entre imaginário do poder e imaginário popular e entre o desejo dos dirigentes e as aspirações da sociedade. Nesse momento, quando essas perspectivas teóricas começam a tomar forma mais expressiva na academia, esse objeto, a nosso ver, figura não apenas como mais um estudo de caso, mas como um fenômeno sociocultural e espacial que interferiu no país de um modo mais detido do que pode parecer em princípio. A criação do "novo lugar" para onde se dirigiram "aventureiros" de todo país em busca de oportunidades, a continuidade da ideologia do desenvolvimento que fomentou ao longo do tempo o discurso e as políticas dirigentes numa transformação visível e palpável da paisagem. E, sobretudo, o culminar da cidade moderna à condição pós-moderna.

Este estudo, desse modo, pode inferir num espectro de questões que ligam o lugar – objeto de estudo – a problemas do nosso tempo no pensamento sobre a cidade. Como ideias de base, formadoras e transformadoras do espaço urbano, os elementos da cultura ligam-se à criação e ação representativa da sociedade no seu movimento dinâmico, ontem, hoje e no devir, no amanhã.

O aprofundamento teórico e a compreensão de cidades projetadas, sendo Palmas o principal objeto de estudo, mas em comparação com outras cidades surgidas de modo semelhante, foram o foco central dessa tessitura. A cidade e a vida urbana podem ser analisadas de diversos prismas, porém elegemos as imagens e metáforas que constituem essas cidades de construção efêmera, cuja tentativa é estabelecer um cotejo de fontes que revelem os espaços em que a "ausência de tempo" intensifica a batalha pelos símbolos e constitui um imaginário próprio, como caminho que ajuda a mantê-la como lugar social da construção de sentido. Colocamo-nos, então, diante de um desafio: captar a sensibilidade por meio da "escultura da linguagem", na qual a compreensão simbólica da cidade figure e nos permita entender nossa própria atualidade.

A valorização dos seus costumes e de suas origens tem o papel de oferecer uma imagem atraente no enquadramento geral, mas como isso se compreende numa cidade planejada, artificializada ao extremo? São essas e tantas outras questões que se ligam aos problemas colocados neste livro que procuramos responder ao longo do trajeto. E, como foi dito, a busca de compreender a imagem de Palmas em relação à dialética temporal, ausência/presença de temporalidade e sua perspectiva imaginária, é uma proposta desta abordagem e, ao mesmo tempo, um desafio, que não deixa de ser um impulso para seguir e alcançar, também, uma poética urbana. Além disso, se, ao fazer ciência, no caminho, o lúdico figurar como compreensão do mundo, havemos de ter, tanto com a ciência, como com a arte, uma imensa dívida.

A busca pela cidade imaginária é a busca pelo lugar do encontro, da identificação ou da identidade, uma cidade que, para além das suas funções habituais, consiga significar e apresentar sua identi-

dade pessoal e complexa, base de um diálogo com ela mesma e com outras cidades.

No que corresponde ao método, buscamos uma proposta que aponta para os novos paradigmas, estabelecendo uma aproximação com a arte em dois níveis, a partir das fontes, ou seja, a arte manifesta na cidade, ou produções artísticas que se referem a ela. E também, num segundo nível, buscando na confecção do próprio texto, por meio da linguagem, uma junção entre razão e sensibilidade, tornando o texto acadêmico mais próximo do texto literário com o cuidado de não empobrecê-lo do ponto de vista do rigor científico.

Na linha reflexiva de Proust, uma verdadeira viagem de descobrimento não é encontrar novas terras, mas ter um olhar novo. Assim, os primeiros retratos dessa viagem recaem sobre o espectro teórico-metodológico que vamos percorrer para tecer a leitura da cidade na sua conjuntura, apresentando a perspectiva trajetiva que entrelaça os fios ideativos dessa proposta e lhe dá forma. A experiência é a de transitar entre as teorias que abarcam a esfera das mentalidades e sensibilidades e que reúnem caminhos muito semelhantes, mas detêm emblemas diferentes. Tal experiência obriga-nos, de certo modo, a trilhar um percurso original, aproveitando as contribuições desses campos de investigação que, em última instância, têm um objetivo comum: "o sentido".

A lógica da multiplicidade contribui para esta obra, assim como a discussão da pós-modernidade. Apoiamo-nos em estudos de Deleuze (1991, 2005), Deleuze & Guattari (1995, 1997), e nos autores que se ocuparam em compreender e aplicar conceitual, teórica e metodologicamente essas obras e perspectivas intelectuais. A lógica da multiplicidade expõe o rizoma como uma metáfora que nos auxilia a compreender/visualizar o movimento da realidade na proposta de uma dialética outra que liberta o espaço/tempo de uma única realidade duplicada em oposição e negação, mas sim das coexistências, da possibilidade não apenas do contraditório, mas do *contraditorial*, como afirma também Mafesoli (1996). A lógica da multiplicidade permite pinçar mundos/tempos da representação do espaço em que as limitações sujeito/objeto se arrefecem. A obra

de Deleuze & Guattari (1995) esclarece que num rizoma entra-se por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro; ele é feito de direções móveis, sem início ou fim, contendo apenas um meio, por onde ele cresce e transborda; um rizoma não remete a uma unidade, nem dela deriva; não tem sujeito, nem objeto.

Não raro, o múltiplo abriga o acaso e a imprevisibilidade; o conhecimento está sempre sujeito a repetições, variações, dispersões, uma sucessão de bifurcações. A ideia de multiplicidade abriga o discernimento de que é ambígua a relação entre ciência, não ciência, ficção e opinião, assim como é tênue o limite entre realidade e ilusão.

O estilo intelectual e cognitivo da multiplicidade aceita o paradoxo, a incerteza e o inacabamento como propriedades dos fenômenos e do sujeito observador, bem como é híbrido, plural, não consolidando um horizonte hegemônico nem padronizado. Reconhecemos também a necessidade de retomar a forma de raciocínio dialético, mas uma dialética para além do ideal e do material, na esteira das teorias hegelianas e marxistas, além do dualismo espírito *versus* matéria, um movimento que considere as distintas dimensões que formam o real: a tessitura do espaço cuja marca impressa é resultado da esfera material e das mentalidades, uma dialética para além da espiral e seu espiralado linear, de avanços e de recuos, porém evolutivo e cartesiano. Uma dialética em que o movimento não se detém, segue múltiplas direções, bifurca-se num movimento reticular e aproxima-se da imagem do rizoma.

Os círculos da dialética espiralada esfacelam-se na plasticidade repetida dos avanços e recuos. A espiral do movimento espaço-tempo articula-se agora em fios irrompidos, num turbilhão de ganchos que se movimentam por todas as direções, conectam-se, desprendem, articulados e separados – num rizoma – como afirmam Deleuze & Guattari (1995), que não começa nem conclui, e não designa entre os objetos uma correlação localizável que vai de uma para a outra, reciprocamente, mas numa direção perpendicular, num movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que corrói suas duas margens e adquire velocidade no meio. O rizoma é aliança e *intermezzo*, encontra-se sempre no meio.

Essa perspectiva é a primeira opção para se pensar o movimento das formas e dos sentidos, e avançar sobre a proposição de pares opostos como aparência e essência. Não ignoramos as possíveis limitações teóricas dessa proposta, mas todo pensamento é fruto do seu próprio tempo, e vivemos um tempo de mudanças paradigmáticas que põe em xeque a rigidez da ciência presa no redemoinho de suas conjecturas pretensamente irredutíveis. Essa abertura não deixa, contudo, de ser um grande risco; então, nos arriscamos, mas não nos arriscamos muito na tentativa de aproximar o cientista do contador de histórias, de aproximar razão e sensibilidade, ou ainda de alcançar uma razão sensível, como propõe Mafesoli (1998), e, no fio desse semantismo, chegar aos sentidos da cidade. A "verdade" nos elementos da narrativa não adquire tanta importância, não são os fatos em si, mas os significados dos fatos que contam.

Como podemos observar, o desafio maior nessa forma de fazer é acentuar a capacidade criativa e lançar mão de múltiplos recursos para pensar a realidade a qual observamos. É esse movimento metodológico que permite, neste trabalho, lançar mão de um olhar sensível, aquele da poeta – Cecília Meireles – quando nos diz que *é preciso ver o mundo através do prisma de um lustre.* Essa visão coloca em perspectiva a multiplicidade na sua relação com o tempo: o mundo visto e o lembrado, o mundo imaginado.

O prisma do lustre permite a visão multidimensional, bem como as suas decomposições, refrações, metaforizam as leis da representação nos jogos de real/imaginário e na produção da ilusão. Esse exercício, se o observarmos por um outro ângulo, comporta uma dimensão cognitiva e metodológica. Segundo Prada (2002), o poder de contemplar a realidade através daquele *encantado prisma de lustre* era a procura reiterada do espaço para o desenho da vida. Está posto em marcha que para olhar a realidade *somos todos estrangeiros*, ou devemos sê-lo, devemos nos esmerar no exercício de desprender da visão habitual naturalizadora da realidade que a coloca como imediatamente certa, imediatamente apreensível. Ver o mundo *através do prisma de um lustre* é operacionalizar o encantamento e a memória com a contemplação do espaço visual/representacional; ou seja,

não separando a dimensão perceptiva (visual, tátil, gustativa, olfativa) daquela memorativa e imaginária. Assim, quando os sujeitos observam a cidade, o visto começa a ser representado, seja na elaborada estilística do poeta, seja na perspectiva do cidadão comum, todos em seus prismas diversos estão partindo da mesma poética do espaço: sua paisagem/imagem socioeconômica, política e cultural.

Nesse ponto também, cabe a aplicação da leitura de Ginzburg (1989) sobre o paradigma indiciário, sobre a formulação do caráter metonímico do real, ou seja, você tem a parte e é por ela que é preciso capturar uma totalidade. Analisando esse texto, observamos que, sem jamais citar a palavra percepção, o autor a coloca em operação no procedimento metodológico, quando, por exemplo, lança mão de uma fábula oriental do camelo perdido, na qual um observador apresenta todas as características do animal e por onde ele passou, sem nunca tê-lo visto. Nesse conto, Ginzburg (1989, p.151) apresenta a discussão sobre a importância de deter-se nos elementos pouco notados, nos detritos ou refugos da nossa observação, ou seja, nos sinais. Assim, o autor compara os fios que compõem a pesquisa aos fios de um tapete, descrevendo sua densa trama, na qual a coerência do desenho só é possível de ser vista quando percorremos o tapete com os olhos voltados para as várias direções. Para ele, o tapete é o paradigma que chamamos, conforme os contextos, de venatório, divinatório, indiciário ou semiótico.

De acordo com as formulações de Ginzburg (2003), sobre o paradigma indiciário, são os anagramas salpicados que constroem a realidade, ou seja, pistas infinitesimais – sintomas, indícios e signos – compõem os elementos que permitem reconstruir uma atualidade complexa não experimentável diretamente.

Prisma de um lustre para Meireles (2002), trama de tapete para Ginzburg (1989), rizoma para Deleuze & Guattari (1995), ou ainda, o mundo como um rolo, uma embrulhada, um aranzel para Calvino (1990), seja qual for a metáfora empregada, todos estão falando de multiplicidade e da forma de percebê-la, bem como da educação que podemos ter para com os olhares entrecruzados/refletidos nas diversas nuanças de um espaço tão geométrico quanto literal.

Ao lado das propostas *deleuze-guattariana*, *ginzburgsoniana*, entre outras, de metaforizar o movimento da realidade, conduzir o olhar a partir de um método ou de um novo paradigma, incorporamos também a contribuição de Le Goff (1992) e a esclarecedora relação entre documentos e monumentos, segundo a qual o primeiro deve ser visto e encarado como o segundo, e o segundo tomado pelo primeiro, pois, para esse autor, o documento não é neutro, é antes o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente da época e da sociedade que o produziu, e também de épocas sucessivas durante as quais continuou a existir, talvez esquecido, continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. É preciso desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. Esses documentos-monumentos, então, podem figurar como contraponto das informações obtidas em campo. Essa inter-relação entre monumentos e documentos infere-se sobre a importância de conceber as fontes não como expressão da realidade, e sim como caminhos possíveis para uma compreensão mais abrangente das múltiplas faces que ela pode apresentar.

Coloca-se em movimento, ao relacionar essas propostas e tomar tais contribuições, a importância da linguagem nas suas várias manifestações para elucidar a realidade observada. De uma forma mais radical, Deleuze & Guattari (1995) propõem para o olhar múltiplo a metáfora do rizoma. Pelbart (1993) fala de leque de possíveis, Calvino (1990), de rede de possíveis, e são essas referências que nos permitem lançar o nosso próprio olhar múltiplo e, por exemplo, falar da *escultura de linguagem da cidade imaginária*, na qual a percepção e a linguagem ajudam a interpretar a cidade na sua condição pós-moderna, a plasticidade do tempo na sua condição de ausência e o imaginário escultórico que a define.

Também consideramos imprescindível trabalhar a percepção, primeiro porque a análise da imagem urbana exigiu, para a sua

compreensão, ater-se à importância dos sentidos; é preciso perceber a imagem para compreendê-la. E segundo, porque a análise do material nos leva a crer que a percepção antecede a representação, e na sequência, ambas passam a confluir. Podemos dizer que a percepção pode levar para a representação as dimensões de ilusão, de engano, e essas dimensões não significam o não real, mas uma parte desse mesmo real. O conceito de percepção figura como intermediário entre imagem e representação, fazendo-nos acreditar na importância de retomá-lo.

Quanto à relação entre paisagem e imagem, cabe destacar que a imagem é sem dúvida um conceito especial para este trabalho, uma vez que a compreendemos como uma espécie de antessala do imaginário. Didaticamente, paisagem é imagem espacializada, mas os dois conceitos não são sinônimos, embora entre eles haja muitas trocas; já no surgimento do conceito de paisagem havia uma forte relação com a pintura, pois tanto a imagem quanto a paisagem são dimensões visualizáveis.

O que é a pintura de paisagem, senão a transformação dessa em imagem? A porosidade entre a paisagem e o real torna-se sempre mais evidente na sua dimensão material – a paisagem tem uma dimensão tátil, olfativa, além da visual –; a imagem detém um grau maior de imaterialidade, potencializa o conteúdo das representações; embora ambas sejam herdeiras da exigência semiótica, são também distintas como construções do olhar.

Em diversos momentos, neste livro, partimos da paisagem urbana – a paisagem é trabalhada a partir de observações reiteradas, envolvendo descrição e interpretação – e prosseguimos com o seu amadurecimento sob a forma de imagem. Por vezes, a paisagem vai se desencaixando de sua dimensão real, vai se desrealizando, para emprestar uma expressão de Baudrillard (1991), e torna-se imagem, representação, colocando a sua realidade numa nova perspectiva.

A paisagem, ora metamorfoseada em imagem, expande-se como compreensão metafórica, memorativa, imaginária; na sua descolagem do real adquire a textura do representacional, o que dá a esse conceito diversas dimensões.

A argamassa da cultura impõe a forma de olhar como método. Ao olhar, um cuidado, um detimento, uma miríade. Nesse ponto, a paisagem (imagem espacializada) é cenário de identidades e parte estético-afetiva da contemplação. Operacionalizar o estranhamento e a distância do olhar cotidiano sobre o lugar é desconstrui-lo para entendê-lo em profundidade; assim, intertextualidade e retórica encontram-se no dilaceramento dos conteúdos subjetivos de paisagens tangidas pelo olhar que acumulam camadas de tempo em formas plásticas, suscetíveis, permanentes, transitórias, memoriais. Emergem à nossa percepção e às nossas experiências como ente real e concreto, marca e matriz de uma civilização (Barbosa, 1996). Marca porque exprimem uma civilização, e matriz porque participam do sistema de percepção, concepção e ação que canalizam de certo modo o sentido da relação de uma sociedade com o seu espaço.

O referencial nos permite trabalhar imaginário e temporalidade, a partir de uma análise interpretativa das "imagens e metáforas" da cidade de Palmas. Esse procedimento, observação da imagem, é auxiliado por um tipo de entrevista com a população residente em Palmas baseada num conjunto de questões não extensas que expressa a relação das pessoas com o lugar. Outro tipo de entrevista, essa mais extensa, foi realizada com os atores mais diretamente envolvidos com o projeto e a idealização da cidade. Por meio dos relatos orais dos depoentes é possível cimentar o entendimento do imaginário de Palmas e a relação dialética, presença/ausência de tempo. Fontes escritas e iconográficas complementaram o exercício de observação e uso da oralidade.

Sobre o método, vale também lembrar que a necessidade de buscar outros caminhos, outras respostas, vai ao encontro da perspectiva de trabalhar o imaginário que é, ontologicamente, considerado uma *flânerie* metodológica. A teoria do imaginário a partir da fenomenologia bachelardiana, para a qual o imaginário é uma constelação de imagens em íntima relação com a imaginação e tem suas manifestações também na forma de mitos e símbolos. O estudo do imaginário, assim, procura entender a polissemia da imagem, e, para isso, não raras vezes, faz uso das associações de que

toma a arte, a cultura e a poesia como objetos fecundos do universo simbólico.

A fenomenologia, se por um lado traz elementos importantes para analisar o imaginário e não foi desconsiderada neste percurso, por outro, o seu trajeto é a redução até chegar à essência, portanto improvável diante da compreensão de uma realidade urbana que acreditamos caminhar em direções móveis e múltiplas. Ficamos numa encruzilhada. Assim, foi preciso operacionalizar um percurso plural, compreendendo que para um objeto complexo é preciso um olhar múltiplo.

A relação entre imaginário, memória e representação fornece alicerces para este estudo, mas o alcance da compreensão da cidade – Palmas – mediante essa junção – imagem-metáfora, ausência de tempo e pós-modernidade – passa por uma construção metodológica que o próprio objeto exige.

Canevacci (2004) argumenta que para compreender a cidade polifônica é preciso perder-se no urbano; já para Peixoto (1992), abrir-se ao que não se evidencia, ao invisível, é uma questão ética. Por fim, sair do labirinto e decifrar o enigma é uma questão de imaginação. A proposta de Calvino (1990) é narrar e imaginar, "as cidades invisíveis" não são um caso de nostalgia, são, sobretudo, uma memória para futuro: lembrar é refazer o percurso do hoje para o amanhã. Ele propõe a associação entre imaginação e lembrança, e aí, uma útil resposta: criação.

A cidade cristaliza essas características, elementos ideativos que comparecem na sua organização/criação, e configura-se como um enigma quando essas nervuras não são totalmente explicitadas. A inteligibilidade do processo que lhe dá forma pede, assim, uma individualização metodológica para lidar com as miríades de muitas camadas superpostas que formam sua conjuntura. O objeto sobre o qual nos debruçamos, e o quadro que ele apresenta, contribui para esse ensaio metodológico um tanto marginal, pois Palmas, capital do Tocantins, é uma miscelânea de tendências; origina-se, como já apresentamos, num contexto político tradicional fomentado pela divisão do Estado de Goiás, ou seja, tudo que era norte virou To-

cantins, amarrado a um desejo coletivo e histórico da população. Desenham-se nessa conjuntura da construção de uma nova capital as tramas da política nos comportamentos patrimonialista, paternalista e clientelista, mitos de fundação materializados numa profunda relação entre estética e poder.

Palmas comparece, quase sempre, como síntese do processo de transmutação da região do antigo norte goiano em Estado do Tocantins. Desse modo, as análises dos autores que procuraram entender a cidade e as características que lhe são peculiares acabam por diluir sua interpretação na saga do Estado. Outro pleonasmo, observado num conjunto sem par de documentos e narrativas, é o papel redutível e não relativo de um pequeníssimo grupo de atores para os quais, em razão de a sua conjugação com o poder, se atribui determinantemente o desvelar espaço temporal, a construção material, simbólica e ideativa de tudo que está posto. Essa redução suprime feixes luminosos e amplamente esclarecedores das coexistências do processo em curso. Os escritos, por nós mapeados, que trataram da criação de Palmas, detiveram suas discussões no processo de criação do Estado do Tocantins, relegando a reflexão sobre a cidade, propriamente dita, para um segundo plano. Tais trabalhos, que tiveram o mérito de ser pioneiros, abriram um leque de possibilidades de diálogos, conversas a serem tecidas ao longo do trajeto, que vão do contexto ao texto da cidade e se somam a entrevistas e documentos diversos. Como fontes, tais interpretações acabadas são visões que, mesmo opostas às nossas próprias, somam-se ao fio ideativo do conjunto de vozes reiteradas sobre as mesmas imagens. O nosso papel, sem dúvida, seguiu outro contorno, propondo uma releitura na qual a cidade de Palmas não é uma nova cidade modernista, mas uma cidade além da modernidade, com todos os problemas que isso comporta. Comparece no centro da análise o tripé: imaginário, ausência de temporalidade e pós-modernidade.

A cidade, tomando a narrativa das entrevistas, foi uma espécie de "laboratório" para vários arquitetos, onde cada um lançou uma forma de experimento, a partir do que já se acumulou sobre a expe-

riência urbana, somada ao ensaio individual. Comparece no imaginário social uma constante analogia entre Palmas e Brasília, a população identifica traços que ligam as duas cidades não apenas por ela também apresentar uma "aparência" modernista na sua paisagem e nem somente por suas avenidas largas ou por uma esplanada de Secretarias de Estado que faz referências a Esplanada dos Ministérios de Brasília, mas pela ideia de desenvolvimento que a cidade introjetou, lembrando Brasília na fase de sua construção, atraindo pessoas de todo o país. No plano do senso cotidiano, a população, numa espécie de uníssono, afirma: "Ah, Palmas é que nem Brasília". Explorar essa similitude, onde ela realmente se assemelha e onde difere, como elemento presente na formação da imagem de Palmas, consistiu numa das preocupações apresentadas neste livro; tal comparação, entretanto, é delineada a partir dos seus contextos específicos.

No imaginário, existe uma forte semelhança entre as duas cidades; entretanto, comparando o tecido urbano de Palmas, os artefatos urbanístico-arquitetônicos, entre outros elementos, as duas cidades são bastante distintas entre si. São comparáveis mais pela diferença estrutural com que foram criadas do que propriamente por uma relação de semelhança. Como uma espécie de simulacro de Brasília, os ideais que forjaram a capital federal comparecem como constantes na formação dessa imagem. Palmas, contudo, rompe com os preceitos do zoneamento modernista, retoma, em princípio, referências das cidades tradicionais, pois se origina de um cruzamento cortado por uma colina suave e que tem como referência um palácio, símbolo do poder do chefe, em perspectiva, ou seja, o palácio é visto na cidade de todos os ângulos do núcleo central.

O comércio e os serviços organizam-se como em qualquer cidade tradicional brasileira, concentrados em uma ou duas avenidas principais e brotando aqui e acolá nos bairros mais distantes. Não há a rigidez da cidade moderna planejada. Os monumentos constituem em princípio um conjunto de memórias encaixadas e desencaixadas que esboçam a história do Estado na sua versão ufanista e oficial, com fragmentos da história nacional desalinhados do contexto. A praça gigantesca é depositária desse conjunto de

narrativas. O palácio é para ser visto, uma espécie de ode ao poder e aos novos tempos, é o edifício moderno que ganhou arcos, esferas douradas, junto com frisas (painéis históricos) que retratam cenas das lutas e personalidades que forjaram o território tocantinense.

O sentido da cidade e a conjuntura que lhe dá especificidade, que estabelece uma imagem da cidade de Palmas, é parte da trajetória dessa obra, mas não apenas isso. Procuramos entendê-la, fundamentalmente, como uma cidade imaginária ausente de tempo pelo próprio contexto que lhe deu origem. Essas condições atribuiriam à cidade de Palmas uma condição pós-moderna. A partir desse recorte, o espaço urbano é lido na esteira da teorização de um tempo plástico; assim, para além do tempo longo, do tempo curto, do tempo lento, do tempo rápido, discutimos o tempo ausente, como uma das molduras que enquadram à cidade projetada.

Sob esse guarda-chuva metodológico, a cidade sobre a qual nos interrogamos tem sua organização espacial tecida por essas pistas infinitesimais e deve ser compreendida a partir de intertextos.

1
As cidades do tempo ausente

A cortina de nuvem mal encobria a dança de fios que teciam e desteciam ruas e avenidas do sentimento.

(Glória Kirinus, *Aranha castanha e outras tramas*, 2006)

Razão e sensibilidade

A palavra sensibilidade ecoa no meio acadêmico contemporâneo de uma forma sutil e reiterada. Harvey (1992) aborda a mudança na estrutura da sensibilidade como linha divisória entre a modernidade e a pós-modernidade. Olalquiaga (1998) compreende a megalópole a partir das sensibilidades culturais contemporâneas; Cenevacci (1998) afirma que existe uma comunicação dialógica entre artefatos urbanos e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis; já para Pesavento (1999), analisar a cidade a partir de suas representações literárias implica conferir sentidos e resgatar sensibilidades do urbano. Para outros, ainda, a própria ciência já não pode mais ser compreendida apenas como produto de uma razão dissociada de sensibilidades. São inúmeros os trabalhos produzidos nos últimos anos que têm

empregado o termo de uma maneira afluente para delimitar distinções no modo de ver e interpretar.

Compreendemos a sensibilidade como uma perspicácia afetiva capaz de modelar o intelecto e a cognição quando olhamos e quando vemos. Toda racionalidade de um acontecimento é regada por esse *savoir-faire* pouco explorado.

É na tentativa de dar o tom dessa perspicácia que apresentamos *um diário de campo* e as impressões da primeira etapa desta pesquisa que correspondem a dez entrevistas realizadas e cujo conteúdo é base para a análise do imaginário da cidade. Os narradores nesta pesquisa são arquitetos que participaram da criação da cidade, intelectuais (pesquisadores e escritores) que produziram trabalhos acadêmicos e/ou outros escritos sobre Palmas e habitantes ou observadores diversos que puderam contar, descrever e pensar a cidade. São chamados de narradores porque é o conjunto de vozes – a polifonia – e não apenas uma voz que traz a narração, ou seja, ela se dá no conjunto. Assim, os trechos narrados recebem apenas essa autoria: *narradores*. Por uma sugestão metodológica, preferimos não indicar o autor, no final de cada trecho narrado, mas os apresentaremos nesta parte do texto, descrevendo também como *os narradores* trabalharam a sua fala.

Nas narrativas, por vezes, figuram longos textos, porque a ideia é que tenham uma função ampliada, além de nos fornecer a matéria para analisar as questões levantadas neste livro. Seu papel é apresentar a cidade ao leitor que não a conhece, desobrigando-nos dessa função diretamente. Quem narra os dezoito anos do desenvolvimento de Palmas, como ela surgiu e por quê, não somos nós, mas os narradores; nossa função analítica é mostrar como a cidade do tempo ausente elaborou um imaginário pós-moderno e como o espaço/território/paisagem/lugar manifesta esses elementos. Os narradores, articulando eles também suas sensibilidades, descrevem o desenrolar dos acontecimentos e apresentam a cidade e sua participação. Por isso também chamar de *narrativa*, não apenas de entrevistas e depoimentos, e somar muitas vozes para conduzi-la. A "narrativa" é dos dez entrevistados, num primeiro momento, e,

num segundo, das redações dos jovens, das falas dos moradores das quadras, dos frequentadores das quadras, dos habitantes de Palmas. São eles que acessam esse breve amanhã/ontem/hoje da cidade.

Iniciamos as entrevistas em setembro de 2005 e as encerramos em abril de 2007. O processo de entrevistar não raramente figurou como conversas, e nesse fazer a gentileza dos entrevistados foi a primeira condição para que a narrativa fluísse sob a forma de impressões, causos, críticas, informações, pontos de vistas, contos.

Numa manhã de sol a pino, domingo, sentamos nos rústicos bancos de couro na varanda da casa do primeiro entrevistado, um lugar propício para compor no violão uma moda! Mas como eu, diferentemente do entrevistado, não tenho nenhuma habilidade nessa arte, comecei a abordar a metodologia da entrevista com base na proposta de Freire (2002), apresentei-lhe o roteiro dos pontos que eu gostaria que ele contasse "tudo que se lembrasse" sobre a construção da cidade, suas observações etc... O professor Elizeu Ribeiro Lira (1995) citou o seu trabalho, pontuou as principais questões discutidas e, em seguida, deu início a uma rica abordagem sobre a cidade que ia muito além da dissertação que ele me apresentara. As considerações tecidas, sua visão sobre Palmas, de forma extremamente crítica para com a "cidade moderna", forneceram o apoio mais contundente para pensar as aberturas da cidade pós-modernista.

Luiz Fernando Teixeira Cruvinel (arquiteto urbanista, autor do projeto da cidade de Palmas) recebeu-me no escritório do Grupo 4, em Goiânia. Enquanto aguardava para entrevistá-lo, olhei pela janela envidraçada do edifício Executive Tower e vi que se tinha uma visão privilegiada da cidade radiosa. O desenho urbano em forma de teia descortinava-se ali com perfeição, compondo uma magnífica paisagem, a cidade radiosa, vista do alto, apresentava no traçado a sua sedução. Foi uma entrevista extensa, a mais longa narrativa de todo percurso. Falou-me dos acontecimentos, da sua participação como criador. De uma forma crítica e lúcida, discorreu sobre os desdobramentos da cidade no âmbito político e construtivo. Alegremente, fez uma analogia entre esculturas e soldadinhos

de chumbo e lembrou que antigamente sobre morros se colocavam igrejas e não palácios! Cruvinel falou de Palmas como uma cidade para a juventude e confessou que, apesar dos problemas, que ele mesmo reviu e apresentou, Palmas foi um sonho para eles – "Foi um grande sonho da gente!" – disse. O arquiteto manifestou a insatisfação com entrevistas cedidas anteriormente que, segundo ele, resultaram na inversão e subversão da fala. Comprometi-me, assim, a ser rigorosa quanto ao conteúdo da narrativa desenvolvida, cuidando para que as reproduções das falas fossem pontuais. Foi também muita gentileza do meu entrevistado ceder documentos, croquis, perspectivas dos projetos, avaliações, que constituíram materiais importantíssimos para este trabalho.

Do mesmo modo, Walfredo Antunes de Oliveira Filho (arquiteto, autor do projeto de Palmas em parceria com L. F. Cruvinel) recebeu-me no escritório Santa Cruz, em Palmas. Para Walfredo, a construção da cidade não foi apenas uma aventura no ato de criar, mas um domínio estético-afetivo. Falou da cidade, dos seus monumentos, das suas distinções, do seu contexto na rede urbana do Tocantins. Contou sua participação na história e, por vezes, a fala do arquiteto unia-se à fala do professor universitário, e de forma muito profícua para este trabalho, a narrativa tomava a dimensão conceitual e as perguntas puderam ser aprofundadas numa perspectiva teórica.

Walfredo Antunes me recebeu, gentilmente, por duas vezes. Num primeiro momento, burilei bastante o conteúdo da primeira entrevista e, num segundo momento, aperfeiçoei as questões aproveitando os elementos inusitados que haviam aparecido, mesmo em outras entrevistas realizadas. Como resultado, posso destacar a densidade do conteúdo, no qual a cidade figurou numa moldura afetiva. O arquiteto ainda apontou o descontentamento com os rumos da cidade no âmbito político, sobretudo no que tange a gestão do que foi criado.

Luiz Hildebrando Ferreira Paz (arquiteto, professor universitário, funcionário do Estado na primeira gestão administrativa de Palmas e residente na cidade desde a fundação) narrou a fundação

e o desdobramento da cidade como observador e participante do processo. Sua fala foi crítico-descritiva e permitiu que visualizássemos, por meio do relato, as paisagens em movimento com nitidez. Com a mesma nitidez e perspicácia, nos apresentou os detalhes da trama política na criação da cidade, os problemas gerados a partir dos loteamentos, e foi o primeiro a abordar a heterogeneidade do tecido urbano de Palmas. A descoberta desse aspecto foi marcante em nossa discussão.

Entrevistei, ainda, Luiz Otávio Rodrigues Silva (professor, arquiteto, autor da dissertação *Formação de Palmas,* 2002), que discorreu sobre a sociedade e a vida em Palmas; os escritores Alexandre Acampora (residente em Palmas desde 1989, secretário de Cultura no primeiro governo de Palmas) e Liberato Póvoa (atual desembargador do Estado, residente em Palmas desde a implantação), que teceram longas narrativas sobre a fundação da cidade, falando de suas impressões e dos seus escritos; também Mário Ribeiro Martins (procurador da Justiça e residente em Palmas) falou sobre a vida calma que a cidade lhe proporciona.

Acampora, que entrevistei no espaço para escritores de uma livraria, junto com a narrativa, ofereceu-me seu livro *Escritos de jornal,* onde publicou algumas crônicas sobre Palmas e apresentou uma crônica virtual, que tem a cidade como palco, denominada *O bonde*. Sua fala trouxe-me uma soma de imagens, as imagens do canteiro de obras para construção da cidade e imagens literais de um espaço anódino, tanto quanto superficial. Para ele, a cidade é uma nave lançada para o futuro.

Póvoa, para quem a cidade é uma *colcha de retalhos*, em razão de sua ocupação por pessoas vindas de todo país e, portanto, de identidades diversas, recebeu-me em seu gabinete, no Tribunal de Justiça. O ambiente era cheio de objetos, quadros figurativos, bandeiras, peças pequenas sobre a mesa que, junto com o mobiliário, lembrava um estilo de tempos idos. O escritor, antes de iniciar sua fala, ofereceu-me rapé. Agradeci e recusei, mas vi nessa oferta um anfitriosismo incomum. Dentre muitas pontuações, comentou que era autor do hino de Palmas, e no final da entrevista narrou um

fato: "Quando eu era jovem, li os *Protocolos de Sião*, muito antes de existir Palmas e até mesmo o Estado do Tocantins, estava nesse escrito que num paralelo X ia surgir uma cidade que seria uma nova civilização, depois vim saber que nesse paralelo está Palmas e isso me chamou muito a atenção".

Mário R. Martins preferiu que eu o entrevistasse em sua residência, uma casa grande, localizada numa quadra central; disse não ter escrito nenhum texto sobre a cidade, mas descreveu detalhes de sua experiência como morador da quadra, do uso dos espaços públicos, e apresentou uma lista de nomes de outros escritores participantes da Academia Tocantinense de Letras, como também um dicionário *biobibliográfico*, de sua autoria, que reunia autores e obras locais.

Os narradores me receberam em seu espaço e abriram as portas de suas ideias, crenças, opiniões e utopias; no ato de narrar a cidade, narraram-se também como atores. Um fio puxa o outro, um entrevistado apresenta o outro, ou trabalha uma ideia que apareceu numa entrevista anterior, como a entrevista realizada com Elizeu Lira, que se deteve longamente na análise, quando questionei sobre a metáfora criada por Póvoa, *colcha de retalhos*, para ilustrar a cidade. Assim, uma narrativa complementa a outra, as perguntas passam a ter um papel fundamental na rede de falas e de sujeitos e o roteiro inicial das entrevistas torna-se secundário, apenas ponto de partida para que as perguntas evoluam no transcurso, buscando a fala que emerge como senha e sentido, transformando a narrativa na argamassa social que apresenta o imaginário da cidade.

Nas falas existem trocas entre os elementos inéditos e aqueles que se repetem. A repetição consiste nos fatos essenciais – grafismos que, com o mesmo motivo, são apresentados sob ângulos diferentes –; entretanto, não é sempre que deparamos com o discurso e seu fluxo. Às vezes, deparamos com uma porta entreaberta: o silêncio!

Foi numa tarde chuvosa de sábado que, em São Paulo, fui entrevistar Ruy Ohtake (arquiteto, esteve em Palmas no início da construção e projetou dez quadras, das quais foram implantadas

apenas quatro). O nome do arquiteto tinha aparecido em algumas entrevistas como alguém que tentou desenvolver, em Palmas, um trabalho mais amplo. Antes da entrevista, li algumas matérias midiáticas que tinham sido publicadas sobre o trabalho do arquiteto, mas não havia nada sobre sua atuação em Palmas. Os críticos o consideravam o sucessor de Oscar Niemeyer e, pelas matérias publicadas, ele parecia apreciar o título.

No seu escritório na Faria Lima, num edifício no centro comercial de São Paulo, eu, junto com vários alunos de Arquitetura e Urbanismo, aguardávamos para entrevistá-lo. A sala de espera estava cheia de quadros com riscos, traços, esboços e frases de Oscar Niemeyer. Ele nos atendeu coletivamente. Apresentei-me e também o teor da entrevista, pedi para ser a última do grupo, pois era algo mais específico que gostaria de lhe perguntar: sobre a sua atuação em Palmas. Foi uma longa espera! Seguiu-se uma aula para os estudantes, sobre a influência barroca na arquitetura brasileira, sobre a entrevista que ele mesmo fizera com Oscar Niemayer, quando era estudante; falou sobre as suas obras, o fazer do arquiteto etc. Travou uma discussão sobre a polissemia da obra arquitetônica, quando uma das estudantes presentes associou a forma de um hotel que ele projetara – umas das suas últimas construções naquele momento – a uma melancia. Analogia de que ele veementemente discordou. Por fim, chegou a minha vez! Mas quando lancei as perguntas, silenciou, limitou-se a dizer que tinha feito apenas quatro quadras em Palmas e que não tinha mais nada a dizer sobre a cidade. Insisti um pouco mais, mas toda pergunta repercutia em afastamento e recusa. Por mais de uma vez foi áspero e a retórica, pouco amistosa. Percebi que quando não há gentileza, o silêncio impera! A entrevista terminou e fomos todos embora.

Silenciar é, em grande parte, dizer por outra via. A carência da fala registra um profundo desejo, uma ausência. O silêncio do arquiteto não era um silêncio essencial, aquele de que nos fala Holanda (1992), o silêncio das *entrelinhas*, também não era esquecimento. Era um silêncio velado, do qual apenas a conjectura aponta certa paternidade sobre a cidade da qual, talvez, ele se absteve ou fora privado.

O silêncio de Ruy Ohtake fala sobre o primeiro traço da pós-modernidade que podemos identificar, como denominam alguns autores, *na última cidade planejada do século XX*, Palmas: a característica midiática. A busca de divulgação da cidade na mídia e sua promoção é uma busca também pela celebridade, tanto pessoal, para quem dela participa, quanto da cidade em si. A curta trajetória urbana contrasta com o excesso de documentação, pilhas de páginas dos jornais locais com manchetes sobre a cidade, folhetos e revistas de divulgação, *folders*, documentários fotográficos, cartões-postais, *slogans* etc. É possível que nenhuma outra cidade, até então, tenha surgido com essa carga midiática. A história também mostra que não apenas a cidade, mas também seus construtores se notabilizam e é com esse estilo emocional que a cidade narrada se abre a uma compreensão possível nos seus discursos e silêncios.

Todo trabalho, do início ao fim, assemelha-se a uma grande introdução, quando se inventaria ou tenta-se inventariar a negociação entre matéria e mentalidade, na organização espacial. O desejo contido nas falas, a substância dos sonhos no discurso de quem descreve a sua participação, direciona os vernizes que cada qual estabelece para o seu próprio horizonte. No deslizamento entre uma representação e outra, nos seus encontros e nos seus pares opostos, estão as frações de uma realidade literal e metafórica.

As narrativas são fotografias do imaginário. Elas não tiveram, nesse contexto, o caráter da história de vida, não têm o peso do passado, já que narrar é contar, dizer e enumerar os anos (Bosi, 1992); os narradores falaram ágil e vivazmente como se diz de algo que ocorreu hoje e do qual se conta ontem e amanhã. Não têm na voz o cansaço dos anos, tratando-se assim de uma memória recente ou, como apresentaremos mais adiante, uma memória para o futuro. Entretanto, conservam o compromisso afetivo da matéria lembrada em que falar da ação sobre os objetos é falar dos sonhos e das representações.

É nesse tecido de sensibilidades que nos perguntamos também sobre o nosso papel afetivo no processo de conhecer. No início da pesquisa, algo que preocupou muito, passada a curiosidade inicial

que a imagem da cidade provocara, era a inexistência de uma relação pessoal com o lugar. A cidade parecia sempre sugar as energias, isso em decorrência do desconforto climático da região extremamente quente para quem caminha pelas ruas; questionava-me se teria algo a dizer sobre Palmas que fosse pertinente para uma tese. Ao iniciar as entrevistas e a observação reiterada, a cidade ressurgiu com suas distinções e o ato da descoberta trouxe para o processo investigativo um encantamento, uma cognição sensível composta de proximidade e distância, olhar estrangeiro e lugar afetivo. Conhecer é um distinto modo de pertencer.

É na "carpintagem" do imaginário que arranhamos a opacidade do mundo. Colecionamos as vozes na busca de uma explicação, na busca de escapar daquilo que Calvino (1990a), numa espécie de testamento artístico, denominou pesadume, inércia, opacidade do mundo, que, para ele, eram qualidades que aderiam rapidamente à escrita, quando não encontramos um meio de fugir delas. Assim, como na construção literária, o pesquisador também depara, em sua tarefa com a fuligem das aparências, com a dificuldade de ver além do que já foi visto. Como tudo, aparentemente, está dito e visível, "o real é assim", "a cidade é assim", confirmando todas as ilusões da nossa percepção! A nossa saída é artesanal: ater-se aos silêncios, à invisibilidade do detalhe, aos anagramas que os atores imprimiram na sua participação/observação, buscar a pregnância do estilo emocional, o estranhamento dos objetos, a semiótica da paisagem aliada aos pequenos gestos, aos detritos.

É necessário mergulho silencioso em outro modelo epistemológico a permitir a saída da incômoda contraposição entre "racional" e "irracional". É preciso reconhecer a miséria e as falências dos projetos, das utopias e das vanguardas, mas é preciso, sobretudo, admirar o mundo! A conquista do presente, como tese fundamental de Mafesoli (2001), recai sobre esse pressuposto. O "fim da história" não existe, mas a mudança paradigmática é um fato doloroso, tanto para o mal-estar moderno como para o pós-moderno.

A teia de multiplicidade faz-se nos elos entre a razão e as dimensões de emoção, de desejo e sensibilidades, por entre os seus

desvãos incorre o inacabado. Na fresta aberta para o desconhecido, "a festa dos sentidos" ajuda a compreender a teatralidade, a ilusão.

A cidade nasce com esses feixes de memória reunidos, constituindo uma simbologia. E, mesmo na ausência do tempo, uma "temporalidade" se engendra. O tempo ausente não é um tempo inexistente, é apenas um fluxo temporal que a cidade não sofreu. Há uma intensa relação dialética que conjuga presença e ausência. Na ausência de temporalidade urbana, outros tempos ocupam a cidade construída. Tempos forjados, cuidadosamente colocados no espaço, que imprimem visões e projeções muito particulares para a cidade, permanecerão lá até que a ausência se dilua na passagem, no fluxo, e esse tempo ausente deixe de sê-lo.

Tempo ausente e pós-modernidade

O caráter conceitual e metafórico deste trabalho resulta num trajeto para compreender a cidade e a temporalidade que a constitui em movimento "avesso" – a ausência – e, ainda, na identificação de traços e encaixes na realidade do pós-modernismo. A cidade do tempo ausente sugere um contexto de supressão da diacronia, difere das demais cidades, às quais denominaremos por efeito explicativo de cidade "do tempo presente", ou seja, aquelas que não são planejadas/implantadas e nas quais a espessura temporal construiu-se paulatinamente, adensando ao longo dos anos os sentidos das paisagens.

Como sabemos, as cidades cuja espessura temporal atinge a muito longa duração recebem o nome de cidade histórica, para assinalar sua longevidade e duração – o espaço figura como marca e testemunho do tempo –, pois a cidade histórica alimentou-se de tempo, assim, difere das cidades do tempo ausente, onde tudo é simultaneidade e o espaço não mais revela as marcas do tempo, mas o simula. O tempo ausente, entretanto, não é um tempo abolido, mas sim um tempo que espera para "acontecer", que espera para transcorrer. É um tempo da representação do tempo, por isso a intensa

dialética entre presença e ausência – nas teorias das representações sociais, por exemplo, a "representação" é o que torna presente o ausente.

Por tempo ausente, então, estamos compreendendo a compactação temporal que ocorre na cidade projetada e/ou planejada e implantada. A simultaneidade do espaço-tempo com que Palmas e Brasília surgiram, diferentemente das cidades não planejadas, engendra uma compactação da espessura temporal na formação dessas cidades; essa compactação ou supressão da diacronia cria uma ausência de temporalidade. O tempo desfiado de seu novelo salpica o espaço em intenções de gesto – a cidade do tempo ausente, paradoxalmente, está imbricada numa teia temporal –, pois no tempo ausente, outros tempos se conjugam e a sua história é a história de um passado longínquo, mítico, de outrora, desencaixado e, ao mesmo tempo, do amanhã, do devir. O presente da cidade está nas suas dobras, é sua condição pós-moderna.

Esse trajeto revisita as dimensões da relação espaço-tempo e as naturezas possíveis do tempo. Assim, não somente um tempo elástico inscrito em medida e duração, mas um tempo plástico de direções móveis e múltiplas que projetam no espaço ilusões perceptivas do acúmulo, da memória, do tempo demiurgo de instauração das formas, ao estabelecer a relação íntima entre o tempo e a subjetividade, bem como suas intersecções e dimensões. A plasticidade do tempo é, assim, tão material quanto subjetiva. Tal definição – tempo plástico – liga-se ao que, na literatura sobre o tempo na pós-modernidade, é chamado de *einstenização* do tempo. A metáfora é empregada em razão da correspondente relação entre tempo e matéria na teoria formulada por Einstein – pois a presença da matéria na relatividade geral faz que o espaço-tempo se torne plástico, deformável, respondendo a presença da matéria. Metaforicamente, o adjetivo é empregado também para a relação entre tempo e subjetividade e o modo como percebemos o tempo.

Com Braudel (1982) aprendemos o valor do tempo longo para compreender o que o autor chamou de "duração social", apontando a natureza múltipla do tempo como uma noção necessária para se

ater não apenas à substância do passado, mas à vida social atual. Distinguiu o tempo longo – *tempo lento no decorrer*, seja para compreender o passado, seja a atualidade – e o tempo curto ou breve, como *instante* ou *acontecimento*. Já Milton Santos (1989, p.22), para o qual a geografia é uma filosofia das técnicas, tomou a lição braudeliana para falar de tempos rápidos e tempos lentos:

> A cidade é o palco de atores os mais diversos: homens, firmas, instituições que nela trabalham conjuntamente. Alguns movimentam-se segundo tempos rápidos, outros, segundo tempos lentos de tal maneira que a materialidade que possa parecer como tendo uma única indicação, na realidade não a tem, porque essa materialidade é atravessada por esses atores, por essa gente, segundo os tempos, que são lentos ou rápidos. Tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas e tempo lento é o tempo das instituições, das firmas e dos homens hegemonizados.

Quando Braudel (1982) formulou o conceito de tempo longo e tempo curto, estabelecia o debate pensando o tempo como uma concepção distinta para o historiador e para o sociólogo e o encontro dessas perspectivas do tempo. Santos (1989) tomou o tempo do historiador e do filósofo para pensar o tempo na análise geográfica, e apenas no percurso e no encontro intelectual desses dois autores já observamos o emaranhado de relações transdisciplinares que envolvem o conceito de tempo e temporalidade. Tomaremos também, para explicar nossas ideias ao longo do texto, as análises estabelecidas por Harvey (1992), por Norbert Elias (1998), entre outros, mas, antes, algumas perguntas se fazem necessárias: qual a distinção entre o tempo ausente e os outros tempos, sobretudo o tempo breve e o tempo rápido? E por que falar de tempo ausente quando se trata de compreender a cidade planejada?

A própria composição "tempo ausente" reafirma uma modalidade temporal distinta na qual a situação toma o lugar da sucessão e a cidade é pensada como um campo de experiência de diferentes

temporalidades que agem sobre o espaço, modelando as formas e imprimindo sentido aos seus conteúdos. O tempo aqui é tomado nos dois sentidos: naquele compreendido como absoluto e matemático que flui uniformemente e chama-se duração, e é, portanto, material, mas especialmente, o tempo das percepções sociais, no sentido da temporalidade.

O tempo breve, do acontecimento, é o tempo do cronista, o tempo do jornalista. É uma miragem e uma das mais enganadoras das durações. Na cidade planejada, por mais que o seu surgimento pareça um lapso, um *événement*, a "suspensão" do movimento temporal é condição momentânea, sobretudo nas materializações que podem seguir ou retroceder para o passado ou para o futuro, mas à medida que a duração se estabelece o tempo não é breve. A ausência é o extremo da atualidade num novelo que esconde a ponta do fio e, ao mesmo tempo, abre-se à história e à longa duração.

Quanto ao tempo rápido, esse tempo no qual se insere o componente "velocidade", refere-se especialmente às condições materiais para eliminar com eficiência distâncias espaciais.

O tempo ausente da cidade planejada não perde a perspectiva do tempo rápido e lento da inserção técnica, mas demarca outro sentido para a temporalidade, pois a ausência do tempo não se dilui com o arrefecimento da velocidade, mas com a própria passagem do tempo, com a definição das permanências possíveis, com a conquista da longa duração e as trocas que se estabelecem na cidade entre artefato e patrimônio. A velocidade no movimento de criação e destruição dá-se de forma generalizada na cidade contemporânea, tanto nas cidades do tempo presente como nas do tempo ausente, a velocidade manifesta, seja no movimento acelerado de construção e demolição ou no tempo rápido dos deslocamentos, que geraria até mesmo o "encolhimento" do espaço, a forma de compreensão do tempo que mais se assemelha e confunde com a ausência. O tempo rápido não é o tempo ausente, ou seja, não é a rápida diacronia tão somente, mas sincronia, sobretudo. Paradoxalmente, a ausência combina-se com a velocidade, mas não se confunde com ela, pois o tempo é ausente também porque se tem pressa e não se espera pela

sua passagem. Na cidade moderna, por exemplo, a mudança é uma condição mais eficaz do que o estado de permanência. Já no discurso da cidade pós-moderna, veremos adiante, destruição combina com tombamento e discute-se cada vez mais sobre o que deve ser preservado.

A cidade do tempo ausente é também e especialmente linguagem interpretativa, que amarra (Bosi, 1992), a polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal que pulsa sob a linha de superfície dos eventos.

A ideia de compressão do tempo-espaço, por sua vez, indica os processos que modificam as qualidades objetivas do espaço e do tempo, alterando, assim, o modo como representaríamos o mundo para nós mesmos. Na palavra "compressão" há fortes indícios de que "a história do capitalismo tem se caracterizado pela aceleração do ritmo da vida, ao mesmo tempo em que venceu as barreiras espaciais em tal grau que por vezes o mundo parece encolher sobre nós" (Harvey, 1992, p.219).

O termo compressão aproxima-se do sentido de encolhimento, a partir da ideia de que o progresso tecnológico gesta a conquista do espaço, ou seja, a derrubada de todas as barreiras espaciais que acabariam por promover a "aniquilação do espaço através do tempo". Nessa representação, a terra vai diminuindo conforme aumenta a capacidade, cada vez mais instantânea, de superar distâncias, tanto dos corpos quanto de bens materiais e imateriais. O processo de globalização associado ao processo tecnológico difunde a ideia de que estamos todos num envelope.

O tempo ausente também não é uma questão de compressão tempo-espaço, tampouco aniquila o espaço; é, ao contrário, uma sobreposição do espaço em detrimento do tempo. A representação do tempo-espaço e a ideia de "compressão", ainda que bastante difundida, é apenas uma interpretação. A teoria estética se preocuparia, também, muito com a espacialização do tempo.

Transforma-se o sentido da relação que estabelecemos com o espaço-tempo e atribui-se a mudança pós-moderna à crise da nossa

experiência. A consciência, dessa forma, desdobra e constitui o tempo entendido como idealidade, intensificando a complexidade das conexões existentes entre passado, presente e futuro. O devir desliza no presente e no passado, assim como o passado é sempre reconstituído a partir de um novo presente. Perfilar e projetar o futuro também altera a visão do próprio presente. O tempo figura não como uma linha, mas como uma rede de intencionalidades. Ponty (1994) retoma a metáfora do escoamento e as implicações da analogia entre o tempo e o curso de um rio o tempo nasce da minha relação com as coisas e "os acontecimentos" são recortados por um observador finito.

A leitura do "deslizamento" do tempo faz embaralhar o antes e o depois e opera um desvio do diacronismo que torna indistinta uma série temporal de uma multiplicidade espacial – a recordação não pode mais ancorar-se na ordem causal dos acontecimentos – a temporalização não é uma sucessão. No senso comum, porém, o tempo toma uma forma, uma tematização como um jato d'água, uma lacuna no jato pode, entretanto, interromper o fluxo; vê-se aqui a metáfora do rio. Há um estilo temporal do mundo que é justamente uma maneira segura de negá-lo. A temporalidade ilumina a subjetividade, "ser permanentemente é ser sempre, e ser para sempre". "A subjetividade está no tempo porque ela assume ou vive o tempo e se confunde com a coesão de uma vida" (Ponty, 1994, p.566).

A temporalidade se dá na relação entre tempo e sujeito, entende-se o tempo em que a sucessão foi tomada pelo encaixe contínuo de retenções.

> A perspectiva temporal, a confusão dos longínquos, essa espécie de "encolhimento" do passado cujo limite é o esquecimento não são acidentes de memória, não exprimem a degradação, na existência empírica, de uma consciência do tempo em princípio total, eles exprimem sua ambiguidade inicial: reter é ter, mas à distancia, Mais uma vez, a "síntese" do tempo é uma síntese de transição, ela é o movimento de uma vida que se desdobra, e não há outra maneira de efetuá-la senão viver essa vida, não há lugar

> do tempo, é o próprio tempo que se conduz e torna a se lançar. Somente o tempo enquanto ímpeto indiviso e enquanto transição pode tornar possível o tempo enquanto multiplicidade sucessiva, e o que nós colocamos na origem da intratemporalidade é um tempo constituinte... O que não passa no tempo é a própria passagem do tempo. (ibidem, p.567-8)

O tempo longo, curto, rápido, lento, ausente, ou mesmo o tempo nas suas outras faces – cronos e kairós – são tempos em interação com os sujeitos, ou seja, tempos de percepção de tempos. Entretanto, existem algumas fixações, como a passagem cuja natureza não muda. Quando vemos a cidade, pensamos que ela se alimenta de tempo, da sua passagem que está nas lembranças, nos velhos nomes das ruas, nas incontáveis histórias vividas.

Para Portzamparc (1992), pela primeira vez, no nosso século, a história mudou seu curso: rompe-se o fio do tempo – o tempo linear cartesiano, no qual se caminha do princípio para o fim –; desse modo, falar de uma *terceira era da cidade* consiste em afastar a ideia de morte da cidade, anunciada e conjurada regularmente, a partir dos anos 1960, e repensar a própria ideia de "crise" da cidade. A cidade contém o tempo e quando dois tempos se sucedem, diacronicamente, um tentando suprimir o outro, gera uma ruptura fundadora: um outro espaço urbano ainda confuso, híbrido, fragmentado, plural e determinado por heranças de períodos paradoxais. O tempo linear é tomado por um tempo circular e, mais do que isso, rizomático. Segundo Pelbart (1998, p.23), uma massa de tempo ao invés de um rio de tempo, um labirinto de tempo, do círculo para o turbilhão de tempo, já não uma ordem de tempo, mas uma variação infinita.

Palmas, guardadas as devidas proporções, incorpora os vernizes do pós-modernismo: o empório de estilos, as temporalidades camaleônicas de ontem, de hoje e de amanhã, adensadas numa compactação, numa ausência. A cidade tem esse cromatismo: vigas, treliças, arcos em cores que vão se aderindo umas às outras. O cromatismo da cidade é a própria pátina do tempo!

O tempo visto como uma dobra, empilhado e espacializado, organiza uma outra vertigem – a dobra encobre, nas palavras de Tessler (2003), justamente o inevitável, guarda uma ilusão – a ilusão do escoamento, da não ausência, cria, curiosamente, uma obsessão pelo eterno. É como na tela de Dali (de 1931), *A persistência da memória* (Figura 1), na qual o tempo é representado na flacidez dos relógios moles que se dobram, mas não se desfazem, evocando a obsessão humana com a sua passagem e com a memória.

Os relógios moles, segundo Max Gérard (1987), foram uma primeira forma de atacar um tempo moldado pelo espaço. Trabalhar as formas e certas ausências de formas, o espaço-tempo e sua angústia, para esse autor, fez que Dali compreendesse antes de Einstein que nem o tempo, nem o espaço existiam como noções independentes. O espaço tornava-se rapidamente uma dimensão tão significativa, sob a pressão do presente, que acabava por ter quatro dimensões incluindo assim o tempo. O tema de *A persistência da memória* surgiu quando o pintor meditava sobre a natureza do queijo Camembert ao longo do tempo, porém essa tela deu margem a variadas interpretações. Beckett (1997, p.364) lê essa pintura, entre outros sentidos, como uma das grandes imagens arquetípicas do século XX. Max Gérard (1987) viu nessa imagem o tempo integrado de Einstein.

A imagem nos remete, ainda, à evocação da ausência, o estado de espera. A quietude flácida dos relógios se detém num tempo compacto que faz adormecer e ausentar-se. A poética do tempo une-se àquela do espaço no jogo de modelização e movimento. Quando olhamos a tela e vemos aquele ser, de cílios longos, adormecido, enquanto os relógios derretem, parece que o estado de inconsciência produzido pelo sono deforma, mas não elimina o tempo e a sua passagem, porque as formas do tempo são elaborações da consciência. Se a criatura acordasse, a qualquer momento poderia "despertar" os relógios – pois o tempo parece dormir com o sujeito que dorme e parece esperar pelo despertar. A tela inspira a pensar a condição de um tempo ausente.

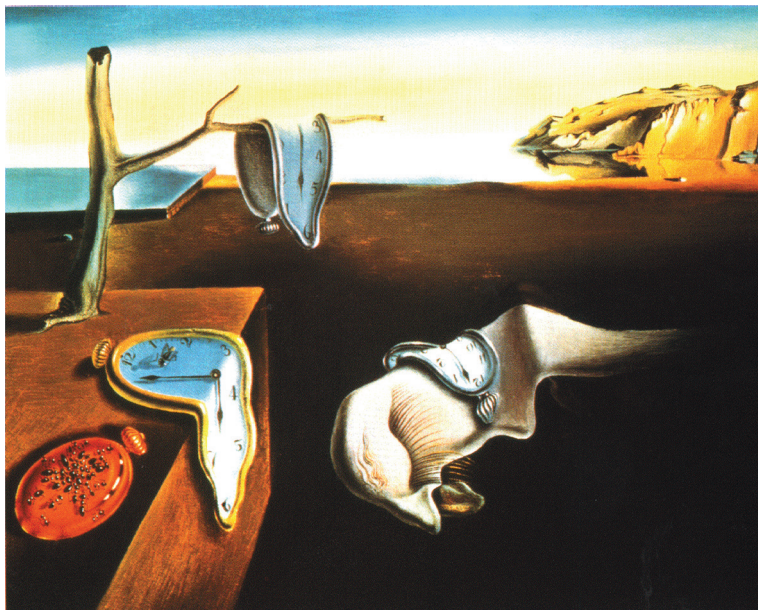



Figura 1 – *A persistência da memória* – Salvador Dali, 1931.

A sobreposição dos tempos na cidade é uma abstração na qual se visualiza não apenas o acúmulo material, mas também a soma de experiências do pensamento sobre o urbano e a cidade, suas cadeias e rompimentos, mas a soma de "histórias locais" que compõem o prisma que eleva o olhar para o futuro. A organização espacial, ao mesmo tempo político-territorial e imaginária, organiza a síntese da experiência modelando o feixe cultural do pós-modernismo – começando por romper com os princípios de rigidez da cidade modernista e revalorizando o imaginário, o historicismo, a dimensão simbólica.

Para além do desconforto em relação ao termo pós-modernidade, teóricos de variadas vertentes admitem que é inegável o processo em curso, cuja intensificação se dá de mãos dadas com diversos outros "pós", pós-industrialismo, pós-estruturalismo, pós-fordismo, pós-humano. Um tempo assinalado pela impressão de novos sentimentos e novos pensamentos a configurar parâmetros para a

crítica cultural, política e intelectual, ainda que situado num campo minado de noções conflitantes. As ideias dominantes e a natureza do projeto pós-moderno são lidas como a *desestabilizadora* fase do desenvolvimento econômico, político e cultural. Na cidade, um conjunto de elementos manifesta-se sob a égide da estética cultural do pós-modernismo.

O pós-modernismo não corresponde a uma ruptura completa com o modernismo, mas assinala aqui e acolá mudanças na forma de conceber o mundo. Não corresponde a uma transformação na base e na estrutura da sociedade, mas, como analisa Harvey (2003), trata-se uma mudança na *estrutura do sentimento*. Isso significa que a mudança de paradigma se dá lentamente e é mais visível no âmbito cultural. O pós-moderno também foi gestado no ápice da modernidade, quando a vanguarda se tornou impossível.

Para Bauman (1998), a*vant-garde* significa literalmente posto avançado, primeira fileira de um exército em movimento – a guarda é considerada avançada na suposição de que os demais lhe seguirão o exemplo. Os modernistas travaram uma guerra em nome da aceleração, valorizando a natureza progressiva da história e depreciando o herdado, o legado, privando sua condição de existência. Essa tentativa de atear fogo ao passado e impor o novo como choque, sendo os modernistas mais modernos que a própria modernidade, alcançou o esgotamento. Um exemplo dessa superação se dá de maneira bastante didática na esfera artística – o limite da vanguarda, na tela em branco ou queimada, na galeria vazia, em Nova York – como podemos observar:

> Seguindo a sugestão de Umberto Eco, pode-se dizer que o limite natural para a aventura da vanguarda foi atingido na tela em branco ou queimada, nos desenhos raspados de Rauschenberg, na galeria vazia de Nova York, quando do *vernissage* de Yves Klein, no buraco desencavado por Walter de Maria em Kassel, na composição silenciosa para piano de Cage, na "exibição telepática" de Robert Barry, com páginas vazias de poemas não escritos. O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição.

> Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir. (ibidem, p.127)

De acordo com esse autor, o conceito de vanguarda transmite a ideia de um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens, para frente e para trás; desse modo, não faz muito sentido falar de vanguarda no mundo pós-moderno, porque ele é menos imóvel. Paradoxalmente, tudo nesse mundo está em movimento; entretanto, os movimentos são aleatórios, dispersos, destituídos de direção. O interajustamento entre as dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou. Assim, não podemos discernir com certeza onde é "para frente" e "para trás", e desse modo não podemos afirmar com absoluta convicção qual movimento é "progressivo" e qual é "regressivo". A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço e os estilos não se dividem mais em aspecto avançado e antiquado. As novas invenções não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhe o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco notoriamente abundante. Desenha-se o cenário em que a sincronia toma lugar da diacronia, a copresença toma o lugar da sucessão.

Palmas, para os seus idealizadores, é um barco onírico navegando no tempo do desejo. Sintetiza a luta de emancipação do Estado do Tocantins, cobrindo o passado recente de sombras, reduz a cinzas a lembrança do atraso, da solidão, da pobreza, da secura sertaneja de galhos retorcidos em meio ao vento e a poeira cobre-dourada que varria as suas extensões. Paisagens rapidamente soterradas pela projeção dos seus monumentos, traçados, cores, avenidas. O esforço constantemente reiterado põe em marcha uma memória para o futuro. A insurreição de um passado distante, tão heroico quanto fabuloso, burla a modernidade que se quis alcançar – a modernidade como antônimo do sertão –; essa modernidade talvez tenha chegado tarde demais: quando o próprio moderno parece ter envelhecido. O moderno é uma outra dobra de múltiplas temporalidades. De acordo com Deleuze (2005), o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras.

As cidades do tempo ausente

A ausência está oculta nos relógios. Entretanto, o tempo nas cidades como Brasília e Palmas, por exemplo, tem sua ausência inscrita na supressão da diacronia. A sucessão temporal é compactada ao extremo na confecção do tecido urbano, na organização da vida, a partir de edificação determinada, na individuação do espaço, enfim, na criação de símbolos.

Os efeitos dessa abstração do tempo resultam numa distância tão literal quanto metafórica entre o espaço urbano criado e as representações associadas a ele. É como se todos nós nos sentíssemos, de alguma forma, estrangeiros em relação à monumentalidade que consiste no surgimento sincrônico de uma cidade inteira.

A fecundidade intelectual para compreender esse processo ramifica-se em alguns canais ilustrativos. Ginzburg (2001) põe em marcha a "arte como mecanismo e como procedimento", e a partir dela, a busca reiterada pela morfologia e, ao mesmo tempo, o distanciamento cultural. Nesse exercício, de um lado, a arte reaviva nossa percepção dos processos em marcha, de outro, o estranhamento e complicação da forma dá a distância necessária para que o hábito não torne opaca a realidade que nos cerca cotidianamente. Visualizar paralelos e opostos que podem ser, mas não são, necessariamente contraditórios, e, no mais das vezes, são complementares, implica proteger o "frescor das aparências" para superá-las, por último, por meio do estranhamento.

O ato de ver pela primeira vez, de se espantar, pode nos levar para o fundo das aparências. É sobre arte, estranhamento e espanto que consiste a primeira reflexão a respeito dessas cidades do "tempo ausente", Brasília e Palmas, por conseguinte.

Comecemos por duas crônicas de Clarice Lispector sobre o espanto que Brasília lhe causou em sua primeira visita à cidade, em 1962, e em sua segunda visita, doze anos depois. As impressões transpostas para as crônicas revelam dois sentidos fundamentais da ausência de temporalidade: angústia (como se o espaço subtraísse a vida ou fosse dela divorciado) e perplexidade (o espanto do monumental soerguimento da cidade).

"Brasília" e "Brasília – Esplendor" são os títulos dos textos nos quais a autora, perplexa, retrata a fantasmagoria da cidade – "a cidade como a imagem da sua insônia", sublinha a ausência, a não espontaneidade, a abstração:

> Brasília é uma cidade abstrata. E não há como concretizá-la É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas. Em Brasília não existe cotidiano. A catedral pede a Deus. São duas mãos abertas para receber. Mas Niemeyer é um irônico: ele ironizou a vida. Ela é sagrada. Brasília não admite diminutivo. Brasília é uma piada estritamente perfeita e sem erros. E a mim só me salva o erro. [...] Paro um instante para dizer que Brasília é uma quadra de tênis... Brasília tem cheiro de pastas de dentes... quero voltar e decifrar seu enigma. Quero, sobretudo, conversar com os universitários. Quero que eles me convidem para participar dessa aridez luminosa e cheia de estrelas. Será que alguém morre em Brasília? (Lispector, 1999, p.44-7)

A tempestade de metáforas inunda o sentido da cidade e, reiteradamente, trabalha com as ideias de artificialidade, de criação, de silêncios, de ausências, o descortinar do invisível.

> Se tirassem um retrato de meu em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem. – Cadê as girafas de Brasília?... – É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, será tarde demais: não haverá lugar para as pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas. – A alma aqui não faz sombra no chão. – Nos primeiros dois dias fiquei sem fome. Tudo me parecia que ia ser comida de avião. – De noite estendi meu rosto para o silêncio. Sei que há uma hora incógnita em que o maná desce e umedece as terras de Brasília. – Por mais perto que esteja, tudo aqui é visto de longe. (ibidem, p.42-3)

A tessitura sensível de Clarice colhe o teor profundo da plasticidade do tempo, o tempo inscrito na cidade, na sua ausência, e sua

diluição no próprio espaço, ou seja, o tempo que é espaço; para ela, Brasília é o *lugar onde o espaço mais se parece com o tempo*. Quando o tempo não escoa a multiplicidade de sentidos do urbano, funde-se num duplo questionamento: qual é o lugar da vida num "espaço" tão artificial? E, segundo, como isso se deu? A imaginação mergulha na dúvida, no espanto, como disse a autora, a cidade surge como uma aparição – esse fenômeno implica um impacto mental – assistimos à materialização do impossível e, como nos passes de mágica, sabemos que é uma ilusão, mas como de qualquer modo vimos o truque, preferimos continuar iludidos. Nesse movimento, em que o tempo tornou-se espaço, a metáfora empresta às formas geometrias labirínticas que ligam as ideias e os sentidos, fazendo uma releitura da cidade.

Na releitura de Clarice, as imagens transitam por entre uma crítica profunda, por sensibilidades, espanto e encantamentos. Na nossa própria releitura, a interpretação, as tramas, os conteúdos do espaço que engoliu o tempo, a cidade autocronofágica, atada ao pedestal da modernidade. Todas as suas arestas encaixam-se num processo mecanizante, linear, progressivo, cartesiano.

Brasília é, inegavelmente, moderna. Suas formas materiais, o espaço, o urbanismo, a arquitetura transluz o racionalismo, o funcional e, utopicamente, as metanarrativas político-sociais revolucionárias de uma sociedade sem classes, como afirma Holston (1993) – esse aspecto, todavia, é contraditório, porque capitalismo e modernidade associaram-se de forma harmônica e combinada. Entretanto, as formas de imaginar passam pelo sensível, a razão ou o racionalismo, por mais programados que sejam, traem-se no inconsciente. Para Bachelard (1993), o inconsciente não se civiliza, mesmo *na modernidade que põe luz em todos os cantos, ainda desce ao porão com uma vela*. Assim, Brasília também é uma cidade no labirinto de sua própria polissemia. Segundo Pitta (2006), abordar a cidade como um labirinto é falar de inconsciente e, nessa perspectiva, as curvas brancas das espirais de concreto e seu sobrevoo congelado na linha do horizonte remetem Brasília a um campo emocional, poético e, por vezes, mítico, que recostura o conteúdo da cidade.

Nesse fio de abstração, a condição de ausência de tempo confere a Brasília o auge de sua modernidade, porque suas formas inventivas, sem dúvida modernas, trazem a ideia do barroco – e vejam, não as formas do barroco em si, mas a ideia do barroco. O barroco, como uma entidade manifesta no tempo e no encaixe dos tempos em seu denso e opaco rebuscamento, impossibilita a transparência nos modos de ver o mundo.

Brasília, desse modo abstrato, pode tornar-se, como devir, uma cidade "barroca" – o barroco como uma forma de cotidiano, uma maneira de ser e ver o mundo – suas formas flutuantes vistas como um jogo lúdico, um redemoinho ao redor do próprio corpo, um novo apogeu das aparências na reapropriação simbólica do espaço. Essa condição atinge as extremidades da ausência temporal – o limite, assim como a luz refletindo numa parede de espelhos, o fim da ausência – o retorno do tempo ao espaço – a inauguração do devir.

O congelamento das formas é visível na cidade planejada, onde tudo tem que ficar como está. Em Brasília, todas as coisas estão no lugar, como numa casa pretensa e permanentemente arrumada, as atividades do plano piloto são separadas e deslocadas, quase que higienizadas da "desordem humana". Ainda na literatura de Clarice Lispector (1999), dentre os diversos adjetivos que a cidade recebe, "Brasília é um aeroporto", a beleza da cidade seriam suas estátuas invisíveis. A cidade é árida – "como eu gostaria de uma sombra. Brasília tem árvores. Mas ainda não convencem. Parecem de plástico". Esse caráter a-humano da cidade é abordado em diversas imagens interpretativas:

> Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado as nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. Se eu

> dissesse que Brasília é bonita veriam imediatamente que eu gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem da minha insônia vêem nisso uma acusação. Mas a minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. [...] – Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo. – Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olha Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. (Lispector, 1999, p.40-1)

A cidade produz sensações de estranhamento, de vazio, de contemplação. Liberta-se do lugar comum pela ideia de ficção projetada, de memorial, ao mesmo tempo em que liberta os objetos de sua função convencional, utilitária, faz que conte uma história e crie um deslocamento em torno das coisas banais.

Obstinada recuperação do instante no naufrágio de tantos dias, a obsessão pelo tempo coloca em marcha uma fresta aberta para o futuro e estabelece relações entre o que é aparentemente desconexo.

O tempo desmodelizado ou, paradoxalmente, destemporalizado retoma a força da imagem urbana e seu caráter metafórico. A pós-modernidade, revivendo formas pretéritas, reabilita paisagens recuperando a história e produzindo outra ilusão. Colisão e rompimento marcam esse choque: do bojo niilista e iconoclasta da modernidade, a retomada marmórea da imagem, a colagem de fragmentos da realidade somados a alegoria do mito, estilhaços da experiência e a inescapável referência ao passado.

Em Palmas, o pós-modernismo entra pelas fendas, o discurso da modernidade comparece como intenções de gesto do projeto, especialmente porque ser moderno e todo o corolário que vem a reboque desse conceito consiste num discurso de eficácia, entre muitos outros sentidos, eleitoreira.

Mesmo na crise do paradigma da modernidade, há um desejo coletivo muito forte de ser moderno, porque a modernidade se as-

sociou ao eternamente novo, a organização e ao progresso. De certo modo, os ideais da modernidade são sonhos dos quais não se deseja acordar. Os *slogans* da cidade modernista fazem parte da atmosfera da implantação, do projeto, dos discursos, mas quando examinados detidamente, percebemos uma série de rompimentos nesse processo modernizador.

Palmas têm muitos seguimentos "antimodernos" ou pós-modernos que dão a tentativa de modernização um caráter de avesso e de fissura que constitui a multiplicidade. A multiplicidade é a sua primeira realidade e não forma, necessariamente, uma unidade. Os elementos múltiplos relacionam-se e dessas relações resultam devires. Pensemos numa composição de água e óleos de diferentes cores, num mesmo cubo; há uma porosidade, um contato desses diferentes líquidos que compõem o interior do cubo, mas eles mantêm sua singularidade, sobretudo porque suas densidades são diferentes. Num movimento, as cores em "relação" parecem formar novas composições, entretanto, uma vez de volta a inércia, voltam a se distinguir, mas ainda assim compõem o mesmo volume. Talvez essa seja uma imagem para ilustrar a multiplicidade que se une, mas não é uma unidade.

Os conteúdos do território o tornariam poroso, tentemos explicar isso a partir da análise comparativa da cidade. Como já foi dito, um primeiro discurso que envolve a cidade de Palmas é a sua analogia com Brasília. A aliança entre uma e outra está, em princípio, encaixada em uma apropriação temporal-discursiva, em última instância, eleitoreira, personalista e um tanto esquizofrênica, no que ela quis reproduzir ou repetir.

As forças políticas que encamparam o projeto Palmas tinham de algum modo a intenção de repetir e conquistar "a história e os grandes feitos" dos homens que criaram Brasília e vislumbravam que a repercussão histórica seria a mesma, embora compareça nas suas narrativas, de algum modo, a consciência de que a escala seria menor, mas talvez a glória pudesse ser a mesma.

Os relatos que se seguem apontam a identificação entre o discurso do governador Siqueira Campos e o discurso de J. Kubits-

chek, tanto na retomada atemporal do discurso "desenvolvimentista" – dos "cinquenta anos em cinco" para "os vinte anos em dois" – como no discurso geopolítico de integração do país, de que o ex-governador apropriou-se e reduziu para a escala do Estado.

> *– A minha participação é de criador também, mas para mim foi Siqueira Campos que criou Palmas. O primeiro passo foi criar as condições para fazer uma nova capital. Havia uma preocupação geopolítica por parte do Siqueira Campos, em relação ao próprio Estado. Ele falava que em dois anos desenvolveria vinte, a partir da capital. Imagina! – Eu fui convidado para participar do plano, ele me disse que queria que eu marcasse o centro geográfico do Estado, que queria conversar num domingo, isso era umas dez horas da noite quando ele tomou essa decisão, naquele momento, de construir uma nova capital no centro geográfico do país.*
>
> *E ele pediu que fizesse isso, (a escolha da área) pediu para mim e para o Dr. Renato que na época morava em Brasília. Nós divulgamos às sete horas da manhã, no gabinete dele, no Congresso. O Dr. Renato era funcionário e depois secretário no primeiro governo do Siqueira. Nós chegamos juntos no Congresso com a marcação do centro geográfico do Estado. Ele marcou um quadrilátero de 90 por 90 apenas nesse ponto central, marcou assim com uma régua e falou: – nós vamos fazer uma capital aqui, eu vou conversar com o Presidente, você me aguarde. Daqui a pouco ele chegou, umas quatro horas depois, ele disse para mim: – prepare-se para fazer um diagnóstico que nós vamos fazer uma capital, a partir de primeiro de janeiro. A capital provisória do Tocantins veio a ser Miracema. – Eu saí de Brasília para cá, aí começou a notícia... Isso era quase final de dezembro e ele ainda não existia enquanto Estado, ainda não tinha eleição, e no dia primeiro de janeiro ele me chamou lá... Nos disse que até dia vinte de maio de 1989 nós teríamos que estar com os estudos preliminares da cidade, não tinha dado nem uns onze dias, mas tinha essa data, vinte de maio, na cabeça dele. E o Siqueira vive assim, ele trabalha sobre pressão e marca a data dele, dia 20 de maio eu lanço a cidade e dia primeiro de agosto começo a atender os homens e dia primeiro de*

> *janeiro eu transfiro a capital. Mas nós tínhamos que escolher, acho que foi o trabalho mais interessante no meu ponto de vista, pegamos um território de 90 x 90 km e trabalhamos com helicóptero, com equipe, alguns mapas.* (Narrador 5)

Esse caráter de retomada do contexto de Brasília, dos discursos, da saga do político e dos arquitetos é uma ilusão e mais uma dobra do tempo. É lugar-comum no pensamento acadêmico a confiança de que a história não se repete, no pensamento marxista ela só se repete como farsa. O simulacro é efígie, imitação, cópia, arremedo e, adentrando a sua pluralidade semântica, é fingimento e representação, comparecendo também a ideia de máscara e de falsidade, a partir das quais voltamos para o engano e o efeito ilusório. Entretanto, paradoxalmente, como apontam os estudos de Bauman (1998), a simulação não é falsificadora ou falsa pretensão; é, antes, semelhante à doença psicossomática, em que as dores do paciente são inteiramente reais e a pergunta sobre se sua moléstia é real, não faz muito sentido. Esses atores acreditaram na sua fábula, não esvaziando totalmente o conteúdo da representação em favor da simulação, mas combinando-se com ele, porque o simulacro não é representação (no sentido de presentificação do ausente), mas uma reprodução, que leva em conta a notoriedade do que é reproduzido.

Numa razão pós-moderna, compreendemos que grande parte do que se apresenta nesse contexto corresponde ao que se chama de *kitsch*. O *kitsch*, dentre tantas definições que cabem nesse conceito, é a forte ideia de trazer o passado à tona, mas acrescentar-lhe algo de ironizador. Ocupa-se em deslocar os objetos de sua função original ou, nesse caso, deslocá-los de uma história para forjar outra. O *kitsch* tem uma origem no dadaísmo, mas o *kitsch* em si não é o *dada,* assim, na cidade, ele comparece na paródia que alguns monumentos e narrativas parecem representar.

Na cidade projetada, na qual a ausência de tempo atribui esse caráter mais personalista do que coletivo ao sentido das imagens, o discurso preconiza a autoironia. Há uma relação profunda entre o que a cidade de Palmas apresenta como significação e as ações

políticas, ideias e intenções de J. W. de Siqueira Campos. Tanto a fundação da cidade como a escolha dos monumentos, nela dispostos, estão ligadas ao desejo e a história pessoal dessa personagem que faz parte do cenário político local e regional.

As narrativas colhidas apontam que havia por parte de Siqueira Campos uma profunda admiração por Juscelino Kubitschek e pelo capítulo da história nacional que lhe correspondia, assim como todo glamour que conferiu a JK a construção de Brasília. Apesar da política exercida por S. Campos ser claramente reconhecida como direita neoliberal, em algum momento da sua "formação" política simpatizou com a estética comunista e com tudo que nela havia de heroico

> *A questão monumental em Palmas é um referencial da cidade, tudo muito grande, tudo gigante, que é também uma tentativa de estar copiando Brasília. E a Praça dos Girassóis é o símbolo monumental em Palmas, a gente assistiu, mas nunca imaginou que aquela praça fosse daquele tamanho, que não sei se é a segunda do mundo ou a terceira, está, entretanto, entre as três maiores do mundo. De um lado você tem o monumento dos imigrantes, do outro o memorial da Coluna Prestes, não existe conexão entre um monumento e outro, não sei o quê aquele "18 do Forte" está fazendo ali, deveria se rediscutir isso, os intelectuais do Tocantins deveriam rediscutir os símbolos, que acho poderia ser uma Folia do Divino que é um símbolo tradicional nosso. A Coluna Prestes, se deveria ter algum monumento em relação a ela, deveria ser em Porto Nacional, porque foi aqui que ela passou, ela ficou mais de uma semana aqui e não em Palmas e mesmo assim foi uma passagem efêmera, passou por todo o país... Imagina se tivesse um monumento em cada lugar que passou a Coluna Prestes... Eu me lembro quando a Estátua do Prestes veio para Palmas, ela ficou uma semana exposta em frente à Prefeitura, mas uma estátua no tamanho normal... O Siqueira é essa figura... Um Coronel querendo passar a ideia de que também é um socialista...* (Narrador 1)

Esses elementos explicam, em parte, o simulacro e o *kitsch*. De acordo com Olalquiaga (1998) o *kitsch* faz duas lágrimas correrem em rápida sucessão, a primeira lágrima se dá pelo fato ocorrido, a se-

gunda pela comoção generalizada do fato ocorrido, essa segunda lágrima é que faz o *kitsch* ser o *kitsch*; ou seja, o estilo emocional, nesse segundo momento, já não tem originalidade e toda tentativa de tornar igual ao que se copia já o faz, de certo modo, diferente. J. Baudrillard (1991) esclarece que simular é, em princípio, fingir ter o que não se tem, mas em seguida, o processo complexifica-se porque a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do irreal.

Assim, no início da construção da cidade, até as paisagens do alvoroço, do canteiro de obras, das pessoas chegando em profusão, tinham um caráter do já visto, ao mesmo tempo que esses elementos faziam que a ironia fosse ainda mais detida:

> *O Siqueira tinha o poder central, de comando... quando se discutiu o nome da Capital, pensou-se em... Pasárgada e Tocantínia... Pasárgada por causa do poema de Manuel Bandeira, "vou me embora pra Pasárgada que lá sou amigo do rei"... É aí onde o poder vai buscar o nome... Depois foram buscar no tradicional o nome da cidade de Palmas, que foi a primeira capital da Província do Norte, na verdade São João da Palma... No lançamento da pedra fundamental de Palmas... eu achei impressionante porque é imaginável assistir o surgimento de uma cidade... E o curioso é que o governador organizou shows com artistas e havia panfletos anunciando que teria prêmios para as pessoas, sorteio de fogão, bicicletas etc. Eles davam bilhetes premiados e no palanque principal do evento ficava o locutor dizendo o número vencedor. A gente não imaginava o porquê ter isso, eu acho que o governador imaginou que não iria ter muita gente, então fez isso para atrair as pessoas e realmente teve muita gente.* (Narrador 1)

A transformação do lançamento da capital em espetáculo, show de prêmios – fogão, bicicleta etc. – não é apenas algo curioso e engraçado, mas um outro traço da pós-modernidade: a informalidade do formal e o caráter de espetáculo banalizado assumido pelos eventos. Se em tempos mais tardios, posar para uma foto exigia arrumação e formalidade, nos anos 1990, quanto mais descontraídos, informais são esses novos registros, mais parecem agradáveis aos seus autores-atores. Cortar uma fita de inauguração também exigia

etiqueta, que não se viu, por exemplo, no relato acima. Os mais variados eventos tornam-se espetáculos, sinônimos da festa informal, na qual a cerimônia é substituída pela carnavalização.

O personalismo e a autoironia estendeu-se para o espaço urbano. Distintas narrativas assinalam essas impressões sobre a cidade, entretanto coexiste com a crítica também ao culto em torno do mito autoforjado:

> *Eu compreendi o Siqueira Campos como um líder populista, nunca como um ditador... Ele representa para o Tocantins algo fundamental: consciência cultural, consciência histórica, preocupação com as origens do Estado, independente do trabalho que ele tenha feito, resgatou a memória do Teotônio Segurado.*
>
> *Havia interesses específicos por parte do governador que essa história fosse lembrada, que se levasse em conta Lizias Rodrigues, a Coluna Prestes, a constituição do Tocantins que, enfim, tem múltiplas determinações, e ele fazia questão que elas fossem estudadas, ou seja, reconheceu a intervenção que cada um desses sujeitos, mas não esqueceu a dele também. Politicamente, ele coloca a participação dele enquanto membro do parlamento, enquanto deputado federal que fez o projeto da redivisão territorial da Amazônia, porque ele veio parar aqui por conta de Brasília, ele acompanha a campanha de Juscelino Kubitschek e depois da implantação de Brasília, ele vem para Colinas, vem tentar a vida, já compreendendo o avanço da fronteira de desenvolvimento econômico a partir de Brasília, ele vem como alguém que percebe uma oportunidade de futuro.* (Narrador 7)

> *O tocantinense, de certa forma, não se adapta a Palmas, ele vê Palmas como algo estranho. A mídia é algo muito forte no Tocantins, o primeiro slogan do Estado a partir da campanha do Siqueira foi: "Tocantins: quem criou merece!" Ele estava de alguma forma introduzindo a história que ele criou e que a população também abarca, e abarca também porque havia esse desejo histórico de ser tocantinense. Essa ideia de Estado foi sendo implantada ao longo da história. O Siqueira chegou no fim da luta secular e pegou o bonde da história. Ele não é o único criador do Estado de Palmas, até pode ser.* (Narrador 1)

A palavra de ordem é a diversidade; na expressão do escritor regional, Palmas é uma "colcha de retalhos", metáfora que nos remete ao contexto pós-moderno, no qual se identificam tendências plurais coexistindo, assim como diversos tempos, também paradoxais, manifestos no espaço. Desse modo, Palmas é a extensa tapeçaria onde o tempo plástico criou motivos variados, complexos e conectivos, cingindo-a de materialidades e de sentidos.

O ecletismo que se espalha pela cidade, no que se refere aos artefatos, é atribuído ao personalismo político de José Wilson de Siqueira Campos, "fundador do Estado do Tocantins" e criador de sua capital. A frente desse "desejo histórico" – a separação entre o norte e o sul de Goiás – estabeleceu-se como um paradigma para interpretação do sentido dos monumentos e da imagem da cidade. A fantasia particular associada ao poder forja na cidade um depositário de objetos que temporalizam, memorializam, marmorizam o espaço no tempo ausente.

A cidade não é espontânea. É o resultado de ideais difusos, no qual o coletivo esvaziou o seu sentido, tornando-se a soma de indivíduos em busca de oportunidade ou oportunização. A luta fragmentada de um século, ou dos anos 50 e 60 do século XX, de acordo com Cavalcante (2003), ganhou as falas de outras gerações e seus projetos inconclusos para o contexto inédito de 1988, que possibilitou a criação do Estado. Hiperbolicamente, o projeto de Siqueira Campos é conectado aos projetos de Teotônio Segurado, concebidos em 1821.[1]

O espaço organizado na rachadura dos espelhos pós-modernos revela, no plano das ações e dos discursos que o materializa e imaginariza, uma marchetaria desencaixada que não repete os motivos.

1 Joaquim Teotônio Segundo foi desembargador e ouvidor da Capitania de Goiás, em 1804. Nesse período do Brail colonial, logo após ter conhecido o território da Comarca e assumir o governo, ele muda-se para a chamada Comarca do Norte, "Vila da Barra de Palma". Teotônio Segurado foi o primeiro político a elaborar um discurso autonomista para o Tocantins. Cavalcanti (2003), ao discutir o discurso autonomista do Tocantins, afirma que o episódio de 1988 foi inédito e a conexão desse ato com a fala de outras gerações e seus projetos inacabados não tem uma relação efetiva.

Os girassóis, símbolos da cidade – cidade com uma forte dose de livre iniciativa neoliberal – seriam uma referência simbólica aos Girassóis da Rússia, segundo alguns depoentes, ligando-se ao passado do ex-governador e ao tempo de sua simpatia pelo Partido Comunista e pela Coluna Prestes. Os girassóis, propriamente, torraram ao sol, os canteiros reservados não resistiram ao clima regional, mas os girassóis continuam "eternizados" na referência emblemática da cidade e no mito do fundador.

> *Quanto ao girassol, estava encravado na cabeça dele. Estou sem saber até hoje, parte um pouco dessa história do Girassol da Rússia. Por que qual era o nosso símbolo? Deveria ser uma palmeira de buriti ou então, uma fava de bolota, ou um pequi. Ele implantou esse girassol e continua forte como nunca, há uma série de simbologias que não se compreende. Fico imaginando de onde ele tirou essas coisas.* (Narrador 1)

> *O Siqueira criou uma capital no lugar que ele escolheu, a gente dizia que aqui era o primeiro lugar, daí ele nos chamou lá e nos disse: "Vocês são uns técnicos idiotas. Vocês escolheram o melhor lugar, mas esse não é o melhor lugar para o Tocantins, nós temos que fazer uma cidade à direita do rio Tocantins, porque se nós não fizermos, todo o investimento do Tocantins foi na margem esquerda e daqui cinquenta anos a margem direita vai querer separar da gente". Eu achei isso uma visão geopolítica extraordinária, ele tava pensando no Estado, ele não tava pensando, não, do lado de cá é melhor, não tem que fazer ponte, não tem que atravessar, não tem que fazer nada. Não, aqui o pessoal mais pobre fica do lado de cá e se a gente não fizer uma ponte esse pessoal nunca vai chegar em Palmas. Foi extraordinário, porque ele teve uma visão geopolítica interessante.* (Narrador 5)

Dos monumentos pensados aos monumentos instalados, o empório de estilos, o ecletismo e, sobretudo, os amuletos podem expressar com melhor eficácia a grandeza da cidade, seu papel civilizador e tudo o que ela, nesse imaginário, representaria. Torre Eiffel, Dezoito do Forte de Copacabana, Monumento à Bíblia, Cruzeiro,

Memorial Coluna Prestes, Pórticos, Frontispícios, Monumento Súplica, Praça Krahô – uma praça dentro da praça – Frisas, além de um amplo conjunto decorativo: fontes, cascatas, relógios de sol.

Figura 2 – Maquete da Praça dos Girassóis. Fotografia tomada em outubro de 2006.

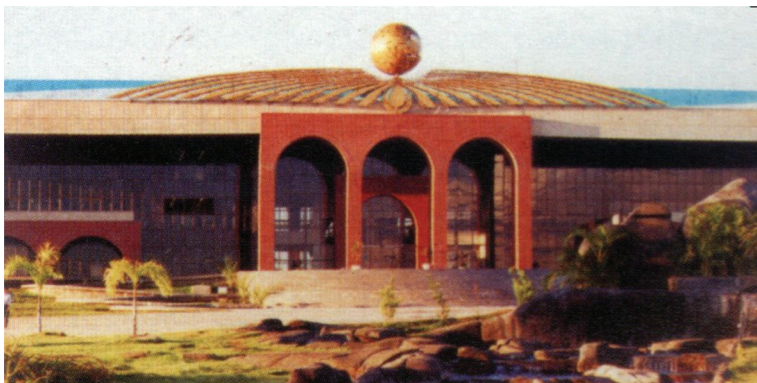



Figura 3 – Fachada do Palácio Araguaia e frontispícios (Cartão-postal).

Eu não vejo conexão entre o "18 do Forte" com o Palácio Araguaia, do Palácio com o monumento do migrante nordestino, que são todos de cabeça chata, parecendo que vieram todos da terra do Siqueira, não vejo ligação. O que a gente imagina, aí sim é colcha de retalho de tudo quanto é lado, e tal, você não entende bem o que é, pois ao mesmo tempo você pega uma coluna grega junto com a tentativa de construção de uma Torre Eiffel... Isso foi um vereador da época, o nome dele é Gaguim, ele é deputado estadual. Ele fez o projeto, esse projeto lá da Torre Eiffel, ele dizia que essa construção trazia Palmas para o modernismo mesmo e daria emprego para as pessoas. Na construção seria uma Torre Eiffel mesmo – a cópia fiel da Torre Eiffel – em Palmas, mas foi um projeto que não foi para frente, recebeu muita crítica, mas ele existiu e ele deve ter esse projeto até hoje em mãos. (Narrador 1)

Citação e celebração são duas ideias que envolvem o sentido dessas instalações, deter-se nelas revela a fragilidade de seus conteúdos, o que coloca em xeque a sua permanência. O imaginário da cidade é comprometido com a sua temporalidade, no estágio de ausência – condição *sine qua mon* da cidade projetada/planejada/implantada –; tudo que se imprime em termos de simbologia é passível de não resistir ao devir, primeiro porque esses símbolos identificam os seus construtores, ou seja, remete-se ao personalismo político que já discutimos nesse trajeto, segundo porque cria imagens a um gosto tão particular que causa mais insatisfação e ironia do que aceitação social da imagem.

O palácio é uma pequena acrópole e o Siqueira tinha essa concepção; então, o centro é na verdade o centro de poder e todos os símbolos construídos ali têm esse sentido. Se você andar um pouquinho para cá, você vai encontrar o discurso do Teotônio Segurado, quando ele instituiu a comarca do Norte, que é um discurso extremamente autoritário, onde o Siqueira vai se inspirar por muito tempo. Eu acho que é papel da academia estar amenizando esse cidadão, dando o lugar dele na história, embora o nome dele esteja inscrito, todo o discurso

> *da imprensa é uma apologia a tudo que aconteceu. Aqueles que tentaram fazer um caminho diferente, todos fracassaram, por exemplo, o jornalista que escreveu o livro "Ditador do cerrado", os primeiros volumes desse livro foram comprados e queimados. Não existia uma imprensa de oposição aqui, em nenhum momento, nenhum jornal teceu alguma crítica ou fez documentários fora do contexto da apologia de tudo o que estava acontecendo. Tudo é muito contraditório e fica difícil reconstruir a história subtraindo-lhe o papel, porque ele teve papel mesmo. Tudo gira em torno dele, a história moderna do Estado é controlada por ele, que se reelegeu e elegeu um seguidor, foram 2, 10, 14 anos e a continuidade vai dar a dimensão. Se ele continuar no poder nos próximos anos, será um resumo da participação dele nesse processo. Se não ganhar as eleições, pode ser que a história tome outro rumo em termos de questão política, mas na questão da base social, o papel dele já está na história, não é possível negá-lo. Palmas introduz essa história e cimenta o nome Siqueira Campos.* (Narrador 1)

A negociação entre o efêmero e o eterno como tensão dialética da modernidade, já preconizada por Baudelaire, se metamorfoseia no contemporâneo em devir, na medida em que analisamos um objeto extremamente insólito: a imagem atada à temporalidade, na sua condição de tempo ausente. Na prática, isso é compreendido nas ações que estão remodelando a cidade e interferindo nessa simbologia, no exato instante em que tentamos interpretar a espacialização/momento. Por exemplo: os Frontispícios – as esferas de aço, com estruturas metálicas douradas, localizadas sobre o Palácio Araguaia, nas alas norte e sul –, de acordo com os seus criadores, representariam o sol de Palmas e do Estado, simbolizando que Tocantins é a terra do futuro. Tais ideias teriam inspirado Maurício Bentes, autor da obra que gerou muitas discussões, desde a sua instalação, no final de 2002, pelo governador José W. de Siqueira Campos, com debates entre arquitetos sobre sua inadequação ou adequação. Os depoentes têm suas percepções pessoais sobre esses monumentos:

É essa ideia do todo-poderoso imperador de construir uma pirâmide... Uma cidade, acho que Palmas traz essa ideia do poder acima de qualquer coisa, porque ao mesmo tempo, você tem uma cidade do cidadão e uma cidade que não é deles. No início, qualquer um entraria no Palácio, muita gente queria entrar, hoje, para você entrar é mais difícil, tem uns guardas... Aquela Praça dos Girassóis, ela muda muito o acesso popular naquele Palácio, que parece ser para admirar. Tem uns globos de ouro em cima dele... dá a ideia de um poder inatingível e intocável, de algo que fosse para adoração. De adorar de longe, e quem está lá dentro não tem interesse de dar respostas a quem esteja de fora. É diferente do que é o poder em Brasília, que as pessoas têm acesso, muito acesso. Também é uma coisa monumental o fato de estar só adorando. (Narrador 1)

Essa associação entre as imagens esferas/faraó e adoração é corriqueira e comparece em discursos opostos. Entretanto, em 23 de outubro de 2006, as esferas – ou "a bola do Siqueira" (como vulgarmente denominou a imprensa local – *O Jornal 2* – suplemento outubro de 2006, edição 605, p.1) vieram abaixo. Na eleição de 2006 para governador do Estado, J. Wilson de Siqueira Campos, candidato pelo PSDB, perdeu. O novo governo, ao assumir o poder no Estado, numa atitude iconoclasta, retirou as esferas, que eram consideradas obra de arte pela população local. É comum essa relação entre mudança de poder e destruição de artefatos construídos no governo anterior ou mesmo abandono dos projetos iniciados. Destruir um artefato urbano implica apagar a memória das lideranças anteriores.

Outros monumentos já surgiram e foram demolidos (como exemplo, ver Figura 4) em decorrência das veleidades da política, como observamos:

Na gestão do governador Moisés Avelino, foi instalado o monumento à lua crescente, caracterizado pelo entrelaçamento de três meias-luas, evocando o conceito holístico, bastante comum à população... O monumento foi retirado, então, pelo governador Siqueira

Campos, porque foi implantado quando o ex-presidente Fernando Collor de Mello esteve aqui, mas depois que ele caiu. Associaram a lua ao C de Collor e derrubaram o monumento. (Narrador 2)

No governo do Avelino, ele tentou mudar o símbolo da cidade, substituindo o Girassol por duas mãos juntas... Ele construiu esse monumento na entrada de Palmas, perto da rodoviária, que era o símbolo do governo dele, mas quando o Siqueira ganha de novo para governo do Estado, na primeira noite passa o trator em cima do símbolo. Derrubou totalmente, passou o trator por cima. Isso é um exemplo, que ele não queria nada que fosse contrário à simbologia que ele estava construindo na cidade e construiu-se. (Narrador 1)

A destruição desses artefatos não é um caso de mudança dos valores urbanos e da velocidade com que essas mudanças se dão, pois se existe um artefato que permanece por mais tempo na cidade são os denominados monumentos. A destruição dá-se pelo papel que o poder adquire na imagem da cidade e pela precária interferência da população na manutenção ou não desses artefatos, pois não houve tempo de estabelecer com esses elementos sequer uma identificação efetiva.

Claro que você percebe na cidade a mão do homem que construiu: "olha, eu estou aqui". Minha presença está em cima do morro! Tem aqui assembleias, tem aqui o tribunal, tem aqui o Luiz Carlos Prestes... Essa praça, ela é o ponto fundamental dessas relações até imaginárias, porque é o único lugar que diferencia Palmas dos outros, porque a lei é burra e vai fazendo com que uma arquitetura seja parecida com a outra. Na hora que você sair, aqui tem uma escultura, aqui na porta, (Goiânia) ela tem uma dimensão de escultura urbana. Se você repetir a escala do ser humano na escultura, você não está fazendo escultura, você está mimetizando. Quando você vai nesses lugares históricos, Paris, Roma, e vê uma escultura urbana, a dimensão dela é a dimensão da valorização da escultura urbana... são coisas brutais e elas têm uma presença na escala, senão ela fica um mosquitinho ali

dentro. Aquela escultura da Coluna Prestes e do "18 do Forte" desmereceu completamente as esculturas, isso é de soldadinho de chumbo. Fora da escala da paisagem, a estrutura urbana não pode ser na escala de 1,80 m. O homem tem que ter 6 metros.

Por exemplo, a esculturazinha do Luiz Carlos Prestes, aquele toco de concreto ali, é ridículo, aqueles soldadinhos de chumbo do lado são ridículos, você não faz campo de batalha com escultura. Agora, o Siqueira não sabe isso. Na história do Tocantins, daqui a 150 anos, essa escultura não tem valor nenhum, absolutamente nenhum. Não representa nada de novo, nada, e não representa a história do Tocantins. Eu acho que Carlos Prestes não representa. (Narrador 5)

O Monumento aos "18 do Forte" no Rio de Janeiro é apenas um soldado de joelhos dobrados caindo com o rifle na Avenida Atlântica, aqui são dezoito, embora a qualidade da escultura para mim é de soldadinho de chumbo, eu faria uma coisa mais criativa, mais artístico... menos cópia da realidade, algo mais simbólico! Ele não! Ele fez soldadinhos de chumbo caídos, os "18 do Forte" que antecede a formação da Coluna Prestes. (Narrador 7)

A cidade estava numa construção muito rápida, você não tinha materialização das coisas, não pegava as coisas... O urbano mesmo era uma coisa rápida, não se conseguia pegar... Eu me deparei, aliás com um palácio medieval, isso numa casa que eu estive, aí eu fotografei, mas perdi pois a máquina não era boa, você chegava aqui e tirava a foto do palácio medieval, quando voltei já não estava mais, não sei se o dono viajou ou vendeu, mas essa casa foi derrubada não sei porquê, o cara vendeu e o cara que comprou não gostou da fachada, derrubou tudo e fez de novo, mas eu voltei lá para fotografar e já não tinha mais. É essa coisa de Palmas, do efêmero, a coisa da efemeridade, ou seja, as coisas surgem e se destroem ali com uma certa voracidade... (Narrador 1)

O conjunto de monumentos espalhados pela gigantesca Praça dos Girassóis assemelha-se a exposição de um museu, cada objeto

situa o seu lugar independente dos demais e recita um monólogo. O visitante ou o transeunte pode perguntar-se sobre a relação de um monumento com o outro ou com a praça, os significados deles para a cidade, alguns bastante abstratos, o que simbolizariam? As estatuetas contam histórias, mas não falam muito! O percurso figurativo de sua linguagem estabelece um discurso próximo de um poema dadaísta. Não houve a intenção de ligar uma narrativa à outra. A continuidade espacial que compartilham não segue a mesma conexão ideativa. Mesmo quando valorizam a memória do Estado, isso é uma intenção – uma vez que a memória na cidade do tempo ausente tem sua morfologia muito mais ligada a um futuro distante e a um passado longínquo –; quando remetem à história local, mais próxima e condizente, o fazem não a partir da tradução de um legado comum, mas de ideias difusas de um pequeno grupo que imaginou e fantasiou sobre uma pretensa memória coletiva. Dessa forma, poucos artefatos difundem elementos significativos da memória do Estado.

Algumas imagens apontam a dimensão da praça e seu aspecto teatralizante, uma maquete instalada no interior do Palácio Araguaia (Figura 2) coloca em perspectiva a miscelânea de artefatos dispostos na praça, assim como fotografias e imagens de cartões-postais descortinam esses monumentos na sua intenção de constituir uma temporalidade urbana, compor uma memória, e, por meio dela, dar sentido a uma cidade artificializada, por vezes insípida. Sem cor, sem sangue, sem lembranças, a cidade não tem sentido. O esforço de curta duração para levantar seus muros e paredes dissipa-se sem os objetos, totens que lhe permitirão ter a imagem refletida no espelho. São necessários amuletos para evocar o tempo; entretanto, quando se trata de evocá-lo, paradoxalmente, em sua ausência, esses amuletos tornam-se extravagantes e muitas vezes até mesmo risíveis.

Na contramão da modernidade, que procurou construir/destruir apagando o passado, instaurando o determinantemente novo, simplificando as formas, funcionalizando, depurando a imagem de suas lembranças e obsessões, filtrando um passado obscuro e privando o social de suas pulsões mitificantes, os pós-modernos têm que recolher todo e qualquer fragmento de imagem. O mosaico

estilhaçado é reconstituído mesmo que as partes não se encaixem mais, tudo vira signo mesmo que sua função simbólica esteja arrefecida. O texto que segue nos ajuda a compreender essas ideias, pois, elas engendram os matizes dessa busca desenfreada pela imagem da cidade, por seus monumentos, por todos os ícones capazes de dar-lhe um sentido, uma história que possa dizer o que ela é e quem são os seus fundadores.

A história de Brasília, seu mitos, ícones e referências são tomados como simulacro e são anexados à imagem de Palmas. A história de Siqueira Campos está presente em diversos monumentos que configuram na cidade como *kitsh*.

A cidade imaginal do tempo ausente e sua condição pós-moderna

Chegando à cidade de Palmas pela "Ponte Fernando Henrique Cardoso da Amizade e da Integração Nacional", tem-se uma "pequena" visão do que se denominou "processo civilizador" – para um autor local, "a ponte soluça luzes" – e essa incursão poética sintetiza a dimensão estética atingida e revela uma cidade com citações.

As citações, ou bricolagem, marcam as fissuras no paradigma da modernidade para o estabelecimento da cidade. Podemos destacar várias características, a partir de índices que dissertam sobre essa condição, reafirmando a perspectiva traçada. Dentre esses elementos, podemos assinalar o simulacro, a retomada do passado, o personalismo político, a des-homogeneização da arquitetura e do urbanismo, a abertura neoliberalizante, paradoxalmente associada ao discurso da justiça social, a maior eficácia na estética do que no funcionalismo das estruturas e dos artefatos urbanos, as temporalidades múltiplas e ilusórias e a imagem da cidade como estranhamento.

Em Palmas, a criação abarcou toda a cidade, por meio do seu caráter projetivo. As quadras comportavam uma característica especial, cada qual seria uma vila e seria projetada por um arquiteto distinto. A ruptura com a ideia modernista ocorre quando os planos

urbanos voltados para a larga escala, tecnologicamente racional e eficiente, são substituídos por uma arquitetura despojada. O pós-modernismo cultiva um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um palimpsesto de formas passadas superpostas umas às outras, e ainda uma "colagem" de usos recorrentes, muitos dos quais podem ser efêmeros:

> o projeto urbano (e observe-se que os pós-modernistas antes projetam do que planejam) deseja somente ser sensível às tradições vernáculas, às histórias locais, aos desejos, necessidades, fantasias particulares, gerando formas arquitetônicas especializadas, e até altamente sob medida, podem variar dos espaços íntimos e personalizados ao esplendor do espetáculo, passando pela monumentalidade tradicional. Tudo isso pode florescer pelo recurso a um notável ecletismo de estilos arquitetônicos. (Harvey, 1992, p.69)

Esses aspectos, entre outros que analisamos ao longo dos capítulos deste livro, ganharam muita visibilidade em Palmas. A pluralidade de ideias na concepção do projeto, o ecletismo, as fantasias particulares que se materializaram na cidade. Tradição e aspectos arcaicos unem-se a ícones fragmentados da modernidade e a novos elementos. Enquanto o modernismo busca o apagamento, a inscrição de uma nova história minando a herança proscrita do passado, no pós verifica-se uma valorização da memória, uma revitalização do passado, sendo ele idealizado ou não. Na cidade de Palmas, essas duas tendências confundem-se, como aponta um de nossos depoentes. Ela representa o "papel civilizador", ao romper com a homogeneidade histórica das cidades do Tocantins, mas ao mesmo tempo empresta símbolos do passado para forjar sua imagem. Nessa nova roupagem do processo civilizador engendrado pela fisionomia e estruturação da cidade, de um lado, funde-se a ideologia do progresso e do desenvolvimento, a pluralidade cultural dos construtores vindos de várias regiões; de outro, diluem e decompõem-se esse ímpeto modernizante, quando a retomada da memória-histórica da formação do Estado é empreendida na sua composição estética. A história

dos grandes homens é lembrada e venerada, assim como recontada para os moradores do lugar, com um caráter profundamente moralizante. Os movimentos, não raramente, se dividem em múltiplas ramificações tornando-se a imagem complexa da cidade que surge.

Figura 4 – Monumento à Lua Crescente. Fotografia de Thenes Pinto, 1990.

Figura 5 – Vista noturna do Palácio Araguaia (Cartão-postal).

O ecletismo que ela apresenta reconstrói sentidos metafóricos da cidade museu e mesmo de um "museu imaginário"; metáfora que descortina o invisível na linguagem visual urbana, transpondo amiúde todas as paredes que compõem sua conjuntura opaca. Apesar de todas as referências que a cidade estabelece com Brasília, muito mais do ponto de vista do simulacro do que da adoção efetiva dos princípios modernistas tal como na capital federal, sendo possível observar significativas rupturas com a cidade racionalista. Em oposição ao planejamento racional, deparamos com a cidade qualificada pela imagem do empório de estilos ou da enciclopédia, onde todo caráter homogêneo, hierárquico e monolítico apresenta-se em via de dissolução.

Ainda assim, há uma ligação intrínseca entre Palmas e Brasília; podemos mesmo dizer que uma intensa relação estabelece-se em pares, ao mesmo tempo opostos e complementares, tanto no ideário como no estabelecimento material da cidade, na sua estrutura, nas imagens, nas formas. A relação entre as duas cidades dá-se entre repetição e rompimento, a semelhança de alguns elementos chega a produzir uma ilusão: *Palmas é uma cópia de Brasília numa escala regional*, como comparece em inúmeras percepções que vão do senso cotidiano a elaborações científicas. Desse modo, o pós-modernismo entra pelas fendas, uma vez que comparecem ainda simulacros modernistas reforçados por um conjunto de *slogans* da modernidade. Entretanto, há um hibridismo, detalhes nem sempre visíveis ou pouco observáveis que põem em xeque o modernismo e mesmo a ideia reiterada de reproduzir Brasília, que figuraria mais a constituição dessa simulação do que, propriamente, a constituição de uma nova cidade modernista. Isso porque houve uma intenção bastante nítida, do ponto de vista político, de simular, e, nesse aspecto, novamente, o personalismo contribui para a constituição de tal imagem. Entretanto, como veremos mais adiante, se as intenções dos políticos era "repetir" o contexto de Brasília, os arquitetos, por sua vez, tinham por intento superá-lo na perspectiva da experiência.

A análise crítica de Holston (1993) do modernismo em Brasília contribui de uma forma didática para identificar os elementos que

se repetem ou comparecem em Palmas, bem como as suas fraturas, ou seja, esse estudo ajuda a detalhar linhas e identificar rompimentos, bem como suas múltiplas direções. Tomando Brasília como a cidade modernista, identificada com os princípios da Carta de Atenas e com o reconhecimento que ela se apresenta como o produto melhor acabado da proposta do *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (Ciam), reconhece-se que, concebida com todos esses elementos, tem seus objetivos de planificação estabelecidos a partir de quatro funções básicas: moradia, trabalho, lazer, circulação e um centro público para atividades administrativas e cívicas, esta última função se somou posteriormente. A organização dessas funções dar-se-ia em setores multiexcludentes: zoneamento a partir da tipologia funcional. Assim, o plano de Brasília pode ser considerado uma ilustração perfeita de como o zoneamento dessas funções pode gerar uma cidade.

> Um cruzamento de vias expressas determina a organização e a forma da cidade exatamente como Le Corbusier (1971 a [1924]: 164), o mentor dos CIAM, preconizava em uma publicação anterior 'correndo de norte a sul, e de leste a oeste, formando dois grandes eixos da cidade, haverá grandes artérias para o tráfego da cidade de alta velocidade em uma única direção... Superquadras residenciais são colocadas ao longo de um dos eixos; áreas de trabalho ao longo do outro. O centro público se localiza num lado do cruzamento entre os dois eixos. A área de recreação toma a forma de um lago e um cinturão verde rodeia a cidade'. (Holston, 1993, p.38)

Tomemos, por nossa vez, as manifestações ocorridas em Palmas e, sobretudo, a semelhança entre as duas cidades. Palmas também é estruturada a partir de um cruzamento, marcada por duas avenidas, uma no sentido norte/sul e outra no sentido leste/oeste, que são a Avenida J.K. e a Avenida Teotônio Segurado; entretanto, não se constitui exatamente um "corredor" para o tráfego de veículos,

pois a velocidade é interrompida com uma numerosa sequência de rotatórias a cada seiscentos metros, aproximadamente, em algumas áreas, e, em outras áreas mais centrais, a intervalos de, aproximadamente, trezentos metros entre uma rotatória e outra.

Não se observa em Palmas um zoneamento rígido e verifica-se a pluralidade de usos. O centro público ou administrativo não está localizado de um lado, mas no centro do eixo e em perspectiva, ou seja, numa pequena elevação, onde pode ser visto de vários ângulos, e ele secciona as duas avenidas.

A Praça dos Girassóis, com sua coletânea de monumentos, dá a visibilidade da área central. A enorme ponte que liga as duas margens do rio apresenta, de acordo com uma leitura inspirada por Lynch (1997), um recorte de alta imaginabilidade, ou seja, um recorte espacial urbano em que a identidade, a estrutura e o significado conferem de modo intenso a probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador. Esse conceito é muito claramente compreendido no setor central da cidade de Palmas, mas observamos também que a cidade possui uma zona de alta imaginabilidade situada no setor central e uma zona de baixíssima imaginabilidade ao redor das quadras.

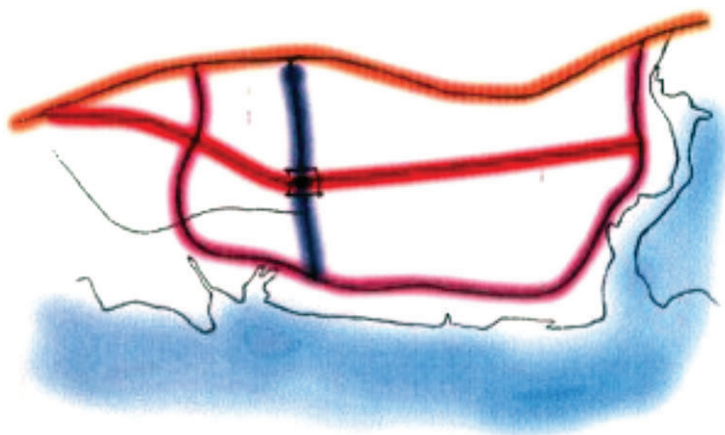



Figura 6 – Mapa das vias principais de Palmas. L. T. Cruvinel.

Figura 7 – Visão panorâmica do início da construção de Palmas. Fonte: *Tocantins História Viva*, Fundação Cultural, p.17.

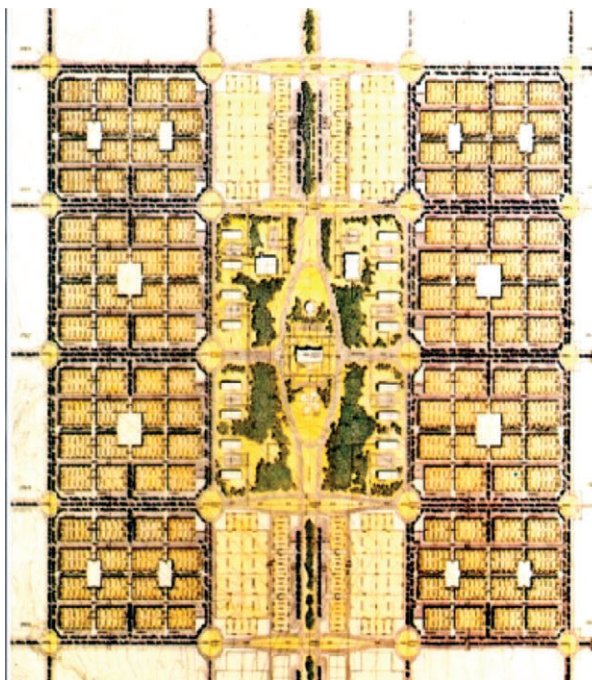



Figura 8 – Parcelamento da área central. L. T. Cruvinel.

Com relação às quadras, de acordo com os arquitetos entrevistados, Palmas não possui superquadras. Surge, em algumas entrevistas, a afirmação de que o próprio arquiteto Oscar Niemeyer teria criticado o projeto Palmas por não ter um plano de massa e por não seguir os princípios modernistas, por não ter uma paisagem urbana homogênea, produzindo uma identificação, o que parece explicar-se pela ideia do governo e dos arquitetos de que Palmas se autoconstruísse com o dinheiro dos lotes. O próprio *slogan* do Estado preconizava a iniciativa liberalizante, mas atando-a a uma ideia de bem-estar social: "O Estado da livre iniciativa e da justiça social". As ideologias políticas multiplicam-se e confundem-se no espaço.

> *A cidade recebeu críticas de Niemeyer sobre a não preparação do governo a respeito da construção, pois era o capital que ia construir a cidade, ou seja, capital "privado", como sinônimo de capital público privatizado.* (Narrador 1)

A cidade contemporânea pede uma leitura que venha justapor a sua realidade multifacetada e compor o *puzzle* organizado a partir das interações entre imaginário social e espaço. A cidade pós-moderna não se restringe a uma época, mas a várias, condensa os múltiplos tempos da experiência tonalizando as formas, ainda que numa perspectiva da ausência.

Em Palmas, de forma sintética, delineamos os seguintes elementos que imprimiram um imaginário com traços pós-modernistas:

1. O caráter de simulacro;
2. A retomada do passado;
3. A des-homogeneização da arquitetura;
4. O urbanismo híbrido;
5. O discurso misto: ao mesmo tempo social e neoliberal;
6. A preocupação estética supera a funcional;
7. A intensificação das diferenças;
8. A multiplicidade de tempos paradoxais – na ausência de tempo, outras temporalidades comparecem em forma de

citação – por exemplo, o contexto histórico de Brasília é retomado, a história de Teotônio Segurado etc.;

9. O caráter irônico dos elementos urbanos e de sua história;
10. O espaço produtor de ilusão e estranhamento.

Esses aspectos abordados de modo pulverizado neste capítulo são objetos que nortearam a discussão ao longo do livro e ajudam a interpretar a cidade.

O tempo ausente implica indefinição, tudo que é consolidado pode mudar radicalmente de sentido – como no exemplo anterior, dos monumentos demolidos – porque a cidade tem que acontecer antes da sua história. As definições esperam o tempo para serem executadas. Nas cidades do tempo presente, os nomes das ruas, dos edifícios públicos, os monumentos prestam homenagem a personagens "históricas", vultos cuja existência é atrelada ao espaço por meio da memória. Em Palmas, por exemplo, essa homenagem é, por vezes, feita a pessoas do cenário nacional contemporâneo, como a ponte que recebeu o nome de Fernando Henrique Cardoso ou o teatro Fernanda Montenegro.

As cidades do tempo ausente apresentam alguns traços comuns, como a forma de ocupação, os processos de marginalização dos pobres, também em razão da elevação dos valores e preços, sobretudo, dos imóveis nessas cidades, a falta de uma identidade urbana e a constante releitura que elas engendram, entre outros elementos.

Muitos fatores mais singelos e cotidianos comparecem como índices dessa supressão. Em algumas áreas centrais da cidade de Palmas, as árvores não foram plantadas, mas transplantadas já crescidas, em razão dessa condição que compreendemos como ausência. A cidade hoje convive com dois tipos anódinos de endereço para a localização das quadras – um conjunto extenso de siglas e números convivem com novos números. O terminal de ônibus, criado há pouco tempo, foi substituído por pontos denominados "estações" que receberam nomes das comunidades indígenas do Tocantins. O terminal, que era significativo, foi rapidamente subutilizado; a população, todavia, não se conforma com o novo sistema e pede o

retorno do primeiro terminal – indefinição. Basta acompanhar o tempo breve do acontecimento e o tempo rápido das mudanças para observar como o sentido da cidade está imbuído do tempo ausente.

É importante refletir que a cidade muda pela destruição das suas formas, mas muda-se, também, pela reinterpretação das suas paisagens, imagens e sentidos, como por novas permanências. Por exemplo, uma Brasília além da modernidade ainda não foi apresentada e/ou interpretada ou mesmo vista, o que não significa que ela não esteja sendo gestada.

Nesse sentido, o trabalho de Mello (1998), sob o título "Se essa quadra fosse minha", revela que a comunidade em Brasília não se confunde com a ideia de superquadra, como concepção administrativa urbanística, e sim contorna um cenário mais amplo que incorpora espaços contíguos e multiplica os lugares de comunicação e sociabilidade. Os habitantes tecem outro imaginário, distinto das interpretações técnicas e das leituras realizadas sobre a monotonia das superquadras. Assim, se por um lado, a ideia de superquadra não define a comunidade e as relações que ali se estabelecem, por outro lado, o conceito de bairro igualmente não a traduz. Instauram-se outras sociabilidades que transcendem uma concepção específica e determinada do espaço, Mello (1998) denomina de *quartier*, afirmando que também poderia ser chamado de *pedaço,* as articulações socioespaciais pinçadas no universo empírico e cotidiano que engendram o espaço e seus moradores, ultrapassando leituras já consagradas, como as de Holston.

Bastos (2003), ao abordar os rumos "pós-Brasília", revela que há uma busca da realidade inspirada no popular, retomando o passado e desligando-se da constante apologia ao aparato tecnológico mais avançado. Brasília é a única cidade moderna tombada pelo patrimônio cultural da humanidade, de acordo com Seabra (1998), tendo o estranho caráter de ser ao mesmo tempo construção e ruína; uma ruína diferente, ainda inexplorada pelas lentes de seus narradores: brasiliense, candango, visitante ou estrangeiro, todos têm uma face oculta da cidade a revelar.

A Brasília vista a partir dos artefatos pode revelar outros sentidos, como analogia das formas estabelecidas entre a escultura sobre

o museu JK e a tela de Dali (1934) (Figuras 9 e 10). A estrutura curva, o homem com o braço erguido e a mão estendida, as curvas, o oco da estrutura. O racional não se divorcia do emocional. Segundo Holston (1993), a construção de Brasília tinha o objetivo de apagar o passado colonial e construir, a partir da arquitetura e do urbanismo, uma nova civilização. Entretanto, o modernismo no Brasil foi muito mais inventivo, inserindo curvas e formas felizes. Não será essa tentativa de apagamento um ato falho? Por vezes, esquece-se de que o modernismo foi uma nova colonização.

Quando olhamos a paisagem de Brasília, que recorta a Catedral e o Museu da República (Figura 11), por exemplo, observamos a amplidão do espaço que a cidade produz e a geometria das curvas que vai além da "caixa de concreto". O teto da catedral lembra um vitral deformado e os anjos que saltam do teto (Figura 13), junto com os profetas (Figura 12), no exterior da catedral, trazem uma possível referência barroca – os profetas no exterior da Catedral de Brasília lembram os profetas de Aleijadinho, também fixados no exterior da igreja barroca, em Congonhas do Campo –, assim como as curva de Brasília. Um barroco deformado, estilizado, ressemantizado e oculto.

As formas que permanecem são as curvas, por exemplo, a ponte Juscelino Kubitschek (JK) (Figura 16), projetada pelo arquiteto Alexandre Chan, inaugurada em 15 de dezembro de 2002, é a continuidade dessa morfologia na arquitetura monumental de Brasília. De acordo com Holanda (2003), a ponte JK consiste numa construção que teve implicações éticas e estéticas, pois proporciona uma integração maior, facilita o acesso à Esplanada (espaço do poder) e prolonga a beleza da paisagem que não teria mais a Esplanada como ponto final. Brasília é uma cidade exemplar: marco indelével do século XX que aplicou de modo peculiar o receituário modernista, transgredindo-o em alguns pontos, quando incorpora sutil e, por vezes, inconscientemente elementos históricos, perspectivas barrocas, planos monumentais, traços coloniais ressemantizados, espaço cerimonial, cidade linear, cidade jardim. A cidade pós-moderna *avant la lettre*, distinta nas manifestações às quais reside a sua força.

Figura 9 – Monumento JK (Brasília - DF). Fotografia tomada em 20 de setembro de 2007.

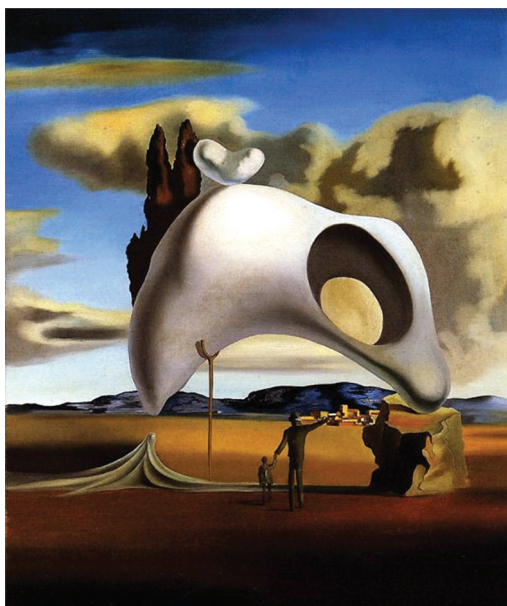



Figura 10 – *Vestígios atávicos depois da chuva* – Salvador Dali, 1934.

Figura 11 – Catedral de Brasília e Museu da República. Fotografia tomada em setembro de 2007.

Figura 12 – Profetas – parte externa da Catedral de Brasília. Fotografia tomada em setembro de 2007.

Figura 13 – Interior da Catedral de Brasília, detalhe do teto. Fotografia tomada em setembro de 2007.

Figura 14 – Catedral de Brasília. Fotografia tomada em setembro de 2007.

Figura 15 – Museu da República (Brasília - DF). Fotografia tomada em setembro de 2007.

Figura 16 – Ponte JK (Brasília - DF). Fotografia tomada em setembro de 2007.

A permanência e inovação em Brasília é uma questão que esse espaço urbano suscita – os espaços que já perderam o seu papel inicial e entram em decadência, como a avenida W-3 – que, de acordo com Garcia (2003), foi considerada o verdadeiro centro comercial e cultural nos primeiros anos da construção da capital brasileira, mas as funções que lhe conferiam essa importância abandonaram o lugar. Novas maneiras de ver, de habitar, de consumir tornam dinâmicos os espaços urbanos, transformando a cidade; mesmo aquelas que surgem com a intenção de tornarem-se eternas, envelhecem e o moderno torna-se histórico.

Brasília, Palmas e também Goiânia e Belo Horizonte são cidades do "tempo ausente"; assim, mesmo sendo distintas entre si, cada qual com seu contexto, apresentam alguns pontos em comum. São todas cidades planejadas que, exceto Belo Horizonte, que data de 1894, surgidas no Brasil no século XX, no caso de Goiânia, Belo Horizonte e Brasília, substituíam as velhas cidades coloniais, despreparadas tanto para receber a expansão urbana das migrações campo-cidade quanto para comportar a modernização da vida social. Além desse aspecto, essas cidades receberam um primeiro con-

tingente populacional para habitá-las, advindo de vários lugares, o que torna a identidade sempre um componente difícil de delinear. São cidades que têm em comum também o fato de serem capitais de Estado e a Capital Federal, trazendo um emblema de modernidade e modernização, mas que, ao longo do século XX, assumiu faces diferenciadas em cada contexto, fazendo existir um conceito axial de modernidade, a partir do qual podemos falar de modernidades.

Palmas, como se tratou de um novo Estado da Federação que ainda não tinha sua capital, preferiu-se também criar uma nova cidade, em vez de aproveitar uma cidade já existente, seguindo o percurso semelhante ao das outras capitais planejadas. Em Palmas, entretanto, vamos deparar já com um contexto de superação do moderno e a possibilidade de se discutir a pós-modernidade. Pois se Brasília, segundo Arantes (1998), já nasceu "envelhecida" em razão do sucesso integral e esgotamento do moderno, Palmas inaugurou uma espécie de superação da modernidade que nos permite falar de pós-modernidade.

As cidades do tempo ausente também trazem alguns outros problemas e características em comum, relacionados ao planejamento, projeção e desdobramento social que discutiremos ao longo do texto; e, por fim, são cidades em busca de reinterpretação e do devir, cuja ausência desfaz-se com a passagem do tempo e com a soma de novas leituras. São cidades que se abrem à longa duração.

2
Uma cidade na moldura

A cidade de nanquim: desenhos de desejos, planos e projetos

Projetar o espaço de uma cidade, pensar os detalhes nos quais a vida transcorrerá, numa pretensa totalidade, é deter-se numa imagem do inacabado. Os riscos do inacabamento aumentam à medida que aumenta o teor de rigidez programado para aquele espaço. A experiência da modernidade, introjetada no urbano, revela que as cidades de nanquim não resistem às intervenções socioculturais. A capacidade subversiva dos jogos do sistema, as ações cotidianas, o desvelar da vida desengessam os projetos, deslocam suas racionalidades, desmontam restrições conjunturais, reagem sobre o espaço material revestindo-o simbolicamente, injetando novos sentidos, imprimindo novos usos, retexturizando os traços e, sobre um espaço, anódino tece a cultura.

As leituras do processo de construção de Palmas, com exceção do consenso de que José Wilson de Siqueira Campos teria criado a cidade e de que ela é igual a Brasília, caminham para a multiplicidade de sentidos, num movimento que não cessa de erigir e entranhar-se, sem parar de alongar, de romper-se e de retornar – num rizoma que, como observam Deleuze & Guattari (1995), não

começa nem se conclui, mas se encontra no meio, entre as coisas. Assim, leituras completamente opostas não se anulam, convivem em paralelo ajudando a compreender a cidade no tempo ausente, esse entretempo marcado, sobretudo, pelo devir.

A implantação da cidade, de acordo com os seus planejadores, ocorreria em fases, para obtenção de um tecido "livre" dos vazios urbanos, como apontam as fitas coloridas no mapa (Figura 17).

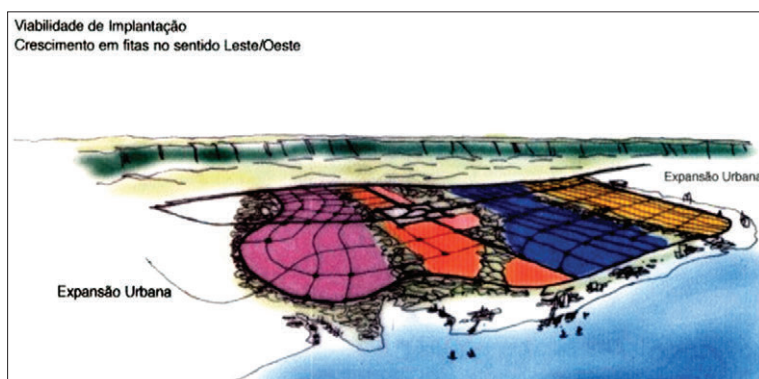



Figura 17 – Plano de ocupação de Palmas. L. F. T. Cruvinel.

Estabelecido o conjunto de critérios para o plano diretor de Palmas, as ações que se seguiram a essa iniciativa foram de desconstrução, procurando fazer de certa ordem a desordem, e, nesse movimento, ideias opostas coexistem, colidem e se interpenetram. As três narrativas que se seguem – visões do mesmo processo – esquadrinham o plano e a ocupação da cidade e apontam leituras que absorvem ilusões, críticas, desejos, projeções imaginárias; suas conexões não são sucessivas e recorrentes, mas rompem e se deslocam. Observam-se territorializações de ideias num recorte que se desterritorializa em outro, por vezes ainda se reterritorializa num terceiro ou apenas se mantêm irrompido, inconcluso, movediço, formando oposições paralelas que mesclam os fatos as suas subjetivações.

Cruzam-se nesse labirinto as manobras políticas, os desejos personalistas, a lógica do capital, as fórmulas do planejamento aliadas à técnica e os limites de ambos – no interior dos discursos, as suas fendas –; esses elementos configuram um espaço "liso" no que tange a apreensão do surgimento da cidade. As ideias expostas pelos depoentes não são, necessariamente, simples contradições que deslizam de uma leitura crítica para uma leitura acrítica, mas dimensões desse real/imaginário, no tempo ausente. A apreciação detida da relação entre as falas revela alianças semânticas, mesmo na exposição de ideias diametralmente opostas.

O narrador 2, por exemplo, mesmo fazendo apologia ao plano da cidade, amenizando as incursões do personalismo político, potencializando-lhe o papel, não deixa de tocar na perfuração do projeto, ou seja, nas suas falhas e rupturas e no surgimento dos vazios urbanos, que foi descrito de forma mais crítica pelo narrador 4. O narrador 2, apesar de acreditar na potência do que foi planejado e/ou projetado, não deixa de reconhecer a falha política e, por consequência, a falha do projeto, ou seja, o projeto na esteira da gestão depara com seus limites:

> *Eu colocava a possibilidade de fazer uma cidade nova. A ideia era elaborar, de certo modo, uma cidade que remunerasse a sua própria construção. Partindo do princípio de escolha da área – uma área rural desvalorizada – e com os investimentos públicos necessários à iniciativa para edificar uma cidade em que as pessoas comprassem os lotes. Essa ideia foi aceita... essa foi a minha participação nesse processo... Foi elaborado um edital de compra e venda dos lotes originais em duas ou três etapas. Eram vendidos a qualquer um que desse o melhor lance. Dizem que foi absoluta a vontade do governo em não obedecer a uma contiguidade na implantação de Palmas; isso não é bem assim: o governo seguiu uma ocupação com as terras que a Justiça ia liberando. Claro que após essa fase poderia ter cuidado melhor da ocupação da cidade, o que em parte dá razão a esse outro argumento. [...] Não há nenhuma lei de economia no mundo jurídico que diga que as pessoas de menor renda devem ficar longe dos equipamentos centrais, inclusive*

> *aqui não há mesmo, porque as terras não se valorizam assim dessa forma. Há terras vagas que poderiam estar abrigando as pessoas de menor renda perto dos equipamentos. Aí é um pequeno mistério de pouca imaginação: basta ter atitude governamental. Uma coisa é planejar, outra coisa é implantar aquilo que se planeja. Basta propiciar os investimentos em habitação popular, isso ao invés de ser onde foram construídas: Taquari, isolando pessoas a 20 Km da cidade. Que essa instalação seja na parte central, não há nada que impeça isso. Essa lógica está impressa na cabeça dos dirigentes... que, mesmo não devendo, raciocinam com essa lógica, uma lógica que não precisa acontecer de fato. E até do ponto de vista capitalista, é mais barato colocar a população mais no centro da cidade, porque não se depende de recursos para atendê-los longe do centro. Isso não tem lógica nenhuma, é ilógico que a cidade persista nesse padrão que está, em não aproveitar essas condições de continuidade da malha urbana. [...] É perfeitamente possível pensar em estabelecer um conjunto habitacional até de renda menor na parte central da cidade, como por exemplo: existem os projetos pagos pela Caixa Econômica Federal que estão sendo implantados na 62 e 72, eles estão perfeitamente adaptados à condição de renda dessa população que ganha menos – o funcionário público de categoria menor – nesse momento, há uma inversão da lógica capitalista... os preços dos lotes não são tão díspares assim – a prefeitura, agora, mais recentemente, fez estudos que mostram isso claramente... é suportável para os projetos ou para as intenções de implantação e de ocupações dos lotes pela população de renda menor. O que é o grande segredo da cidade tradicional, o problema que está acontecendo em São Paulo, por exemplo: as pessoas invadirem a cidade tradicional, movimento de sem-teto, no Rio de Janeiro, as favelas lá onde estão, porque estão próximas do local de trabalho, de oportunidades da cidade. Aqui, se pode fazer isso a um custo menor. Há o problema de gestão; para fazer isso é preciso ter intenção de fazer, estudar e operar dessa maneira... O plano está aí, já está configurado.* (Narrador 2)

Nessa interpretação, não há outro agente que não o governo para organizar/promover uma ocupação do solo urbano distinta

daquela que tradicionalmente ocorre no Brasil. A fala amarra uma dupla intenção: a cidade construída pela iniciativa privada – "a cidade que remunerasse a sua própria construção [...] edificada para que as pessoas comprassem os lotes" – e, ao mesmo tempo, a ocupação contígua, na qual, cabe ao governo prover a ocupação, no plano diretor, oferecendo condições para que a população de baixa renda não se instale além das faixas delineadas.

A perspectiva da contiguidade espacial fazia parte do repertório dos técnicos, arquitetos, planejadores e outros pensadores da cidade, mas era ainda muito confusa na mentalidade das primeiras lideranças políticas de Palmas. As ideologias frágeis, mais sob forma de aparência do que de ação, produziram um amálgama paradoxal, ou seja, os planejadores contratados pelo governo conceberam um plano diretor que o próprio governo tratou de burlar. O governo "forçou" a população de baixa renda a situar-se nas margens desse plano e muito além delas.

Essa ação foi desfeita, como aponta o narrador 4, pela oposição; contrária à própria implantação da cidade e na intenção de negá-la, fez o oposto; ao trazer a população marginal para o plano, reconstruiu, em parte, o tecido rompido, fortalecendo, desse modo, os laços da cidade. O primeiro governo (Siqueira Campos), por sua vez, instalou monumentos e ícones de referência socialista pela cidade.

De certo modo, por mais que seja autoironizador, um pouco "utópico" na visão de alguns analistas do processo, a respeito do plano, a inserção da população de baixa renda nas proximidades do centro ocorreu às avessas, nas rachaduras da política, e não no avanço dessa, como foi em princípio imaginado.

> *O povoamento começou em Taquaralto, onde havia um posto de gasolina e um pequeno comércio que deu apoio à cidade que não tinha nada, então, as primeiras casas surgiram em Taquaralto, logo em seguida, começou a vender os lotes. Antes da transição do primeiro governo do Siqueira para o Moisés Avelino, ele tentou implantar isso na força, e realmente implantou, abriu ruas, concedeu material de construção para os funcionários, cimento, tijolo, telha, madeira, tudo*

para que construíssem, dava lote, tudo para o outro governador não resistir e antes dele entregar, distribuiu uma quantidade imensa de lotes comodatos, ou seja, um lote que você pode utilizar por dez anos, sem pagar nada e ter a preferência da compra. Foram distribuídos para quem quisesse. As pessoas faziam filas e filas para pegar esses lotes. Há lotes distribuídos em 1990, 1991, que até hoje estão vazios no centro da cidade, grandes vazios urbanos. Foram distribuídos para vereadores do interior, prefeitos, altos funcionários do Estado, funcionários do Banco do Brasil. Quase toda Palmas foi dada em lotes comodatos, para, efetivamente, implantar e não retroceder. Entretanto, quanto aos Aurenys, é preciso destacar que foi implantado uma barreira policial próxima a entrada da cidade, que não deixava as pessoas entrarem com caminhão de mudança. Perguntavam:

– Você vai para onde?

– Eu vou para Palmas.

– Você tem lote?

– Não.

– Então, não pode entrar!

Desse modo, as pessoas começaram a ficar ao redor, onde criaram os Aurenys, 1, 2, 3, 4. Foi essa forma de barrar o pobre a entrar na cidade. Não existia lote para pobre, não tinha como comprá-lo, o pobre não ganhava lote assim, a não ser o funcionário público de baixa renda, mas o pobre que ia trabalhar na construção civil não ganhava, mesmo sendo o lote comodato. Ganhava os lotes comodatos quem detinha maiores condições, então o pobre não conseguia um lote em Palmas, ele conseguia no Aureny. Aqui no centro, eu não vi ninguém, nenhum pedreiro, ganhar lote, nenhuma empregada doméstica. Aí começa a segregação, essa exclusão social. Esses lotes comodatos foram, então, distribuídos, mas quando entrou o outro governo, a primeira coisa que eles fizeram foi incentivar a invasão nos lotes comodatos. O próprio governo incentivou a invasão. Eles invadiram e perderam o controle totalmente e em 1992 se invadiu tudo, todos os comodatos, áreas públicas, áreas particulares. Foi um caos. *As invasões eram orientadas por alguns políticos que incentivavam a invasão em lotes comodatos que estavam vazios, não construídos, só que se per-*

deu o controle, eles começaram a invadir as áreas verdes, começaram a invadir todas as partes. Aí os pedreiros, a classe mais baixa, operários, tiveram acesso à cidade, se não fosse assim, eles nunca teriam acesso. Surgiu a Vila União, *eles tomaram conta, cheia de barracos de palha e de lona preta. Houve um incêndio nesses barracos, uma catástrofe, não sei se morreu gente, então, o Estado fez o loteamento, a Prefeitura conseguiu dinheiro junto a Caixa Econômica e fez casas populares. Deram lote para todo mundo, hoje é uma população de baixa renda, mas antes era para ser um loteamento para elite, lotes de 600 a 1.000 m². Esse governador (Moisés Avelino) loteou todas essas quadras, venderam para população em geral, quem quisesse comprar, mas por uma questão política, isso ficou um atraso desde 1994, asfaltaram tudo em todos os lugares, menos nessa área, que nunca teve infraestrutura, tem quadras que até hoje não tem energia elétrica. O Siqueira foi uma pessoa que teve muita coragem e que tinha um ideal também, mas essas questões políticas atrapalharam bastante o desenvolvimento, tanto de um lado, como do outro, e o maior atraso de Palmas está em função dessa política toda. Já em 1991, junto com a doação dos lotes comodatos, o próprio Estado doou áreas que estão vazias até hoje para grandes empreiteiras. Foram no mínimo 10 quadras dentro da área da primeira fase para construtoras que hoje estão guardando e especulando com as áreas e isso é um problema que não devia ter acontecido. Não havia, entretanto, liberdade para a crítica, uma nota no jornal pode custar um emprego. É utópica a questão de você planejar uma cidade e acreditar que ela fosse mesmo implantada daquela maneira, isso não aconteceu já nos primeiros momentos. Inicialmente, a licitação vendeu lotes escalonados em toda área central, nas áreas centrais comerciais, e vendeu alguns lotes na 22, 23, na 12, e na 13. Arse,*[1] *13, 12 e 23. Então, já se criaram alguns vazios urbanos e lá também as primeiras casas a serem implantadas foram as casas dos deputados na Arse 14. E depois que venderam essas três quadras, o Estado lançou a Arse 51 e depois a 72. A Arse 72 seria para funcionários do Esta-*

1 As siglas Arse, Arne, Arno, Arso, significavam: Área Residencial Sudeste, Nordeste, Noroeste e Sudoeste, respectivamente.

> *do, assim, desviou totalmente o plano, pois era para os funcionários ocuparem essas quadras centrais, uma vez que o projeto perspectivava a ocupação de forma ordenada. Não poderia ter saído para aquela segunda fase. Levou parte dos funcionários para a segunda fase e outra parte para quarta fase e depois ainda eles criaram um novo loteamento, o Aureny, desse modo, separou-se a população de Palmas em três locais – os deputados na primeira fase, os funcionários, a partir da distribuição de lotes na 51 e a população de baixa renda no Aureny – com as mudanças de administração, a partir das eleições surgiu um boato de que Palmas retrocederia, então o governador distribuiu lotes da 61, 51,71, 81,91, 101, 111 e depois 82 para as pessoas tomarem posse da área e implantar, isso foi uma espécie de contrato de compra e venda que a pessoa só pagava 10% do salário para o lote. A intenção era realmente fixar os funcionários. O critério para receber esse lote era ser funcionário público e foi uma medida para reverter o processo de arrefecimento da capital. O governador que ganhou as eleições falava que Palmas era um absurdo e que ia voltar atrás, isso fez com que o Siqueira Campos implantasse em pouco tempo, em três meses, esse pessoal. A ocupação dos funcionários pulou uma parte do plano e tornou a implantação caríssima, já criando os vazios urbanos.* (Narrador 4, grifos nossos)

A gestão política do território chocou-se com as concepções estabelecidas para o planejamento da cidade. Esse atrito entre as ideias e ações gerou tecidos urbanos fraturados e paisagens urbanas distintas, mesmo no recorte compreendido como plano diretor. Mas não foi apenas esse elemento de descompasso político, por parte dos dirigentes, o responsável por criar uma paisagem social heterogênea, também no que se refere às concepções urbanísticas e arquitetônicas, observa-se a quebra dos princípios da Carta de Atenas, sistematizada por Le Corbusier (1989), que pressupõe um planejamento homogêneo e extremamente disciplinado, preconizando um mesmo tecido urbano e um programa que prevê o desdobramento "inteiro" da cidade no tempo e no espaço, como estabelece o princípio 86. Nesse documento, também comparecem

inúmeros outros "pontos de doutrina" em que o trabalho e a habitação são elemento-chave do urbanismo. Para a função de morar, no princípio 88 está estabelecido que a inserção da moradia deve formar uma unidade habitacional e a casa, vista como uma célula, deve compor um tecido, prolongando-se no exterior em diversas instalações comunitárias.

Não foi esse o percurso seguido em Palmas, como veremos em uma série de narrativas e imagens:

> *E tem uma história bonita, que a gente imaginava que todo esse capital entraria com as incorporadoras, a partir da venda dos lotes. Diziam que iriam construir a prefeitura, o palácio, a assembleia e os prédios administrativos, mas não foi assim. O Siqueira conseguiu um empréstimo muito grande para construir aqueles primeiros edifícios. E a história do Palácio é interessante, porque o primeiro mandato do Siqueira foi de dois anos, era um mandato tampão, aí, depois entraria um outro governo eleito por quatro anos, só que o Siqueira, acho que percebeu que a capital não poderia ser de barraco de madeira, pois em período eleitoral o candidato opositor mencionou impedir o avanço da capital. Então, o Siqueira pegou o Palácio e fez aquilo que José Luiz fez em Brasília... a tal da virada que você constrói em vinte e quatro horas... Por que já tinha passado o tempo, ele só tinha dois anos e faltavam oito meses para o final do mandato, então, ele fez a virada do palácio... a história das horas dos trabalhadores... e faltando três dias para ele entregar o governo, ele inaugurou o Palácio e entregou a chave para o outro governo. Esse ato dele foi muito representativo, porque o outro governo talvez nem tenha entendido isso, quando ele disse: eu estou entregando a sede administrativa do Estado do Tocantins – esse ato foi muito simbólico, porque ele dizia: está aqui e ninguém mais tira a capital, ele quis dizer isso, porque na verdade, ao redor do palácio era tudo barraco.* (Narrador 1)

Na esfera dos sentidos, as narrativas despertam a multiplicidade de fios ideativos que juntos compõem novas tramas, estampando quão complexa se faz a imagem da cidade. Há um longo desloca-

mento entre as várias ideias que a cingiram, e o modo como essas ideias manifestaram-se na criação/organização/produção e articulação material e simbólica do espaço.

> *De acordo com os depoentes, a construção da capital pressupunha uma preocupação geopolítica em relação ao próprio Estado. Falava-se em desenvolver dois anos em vinte, além disso, observamos uma primeira tentativa de retomar de forma anacrônica o ideário de Brasília. Esse aspecto, entretanto, deve ser examinado com muito cuidado; analisando discursos, teses e diversos documentos, percebemos que essa ligação entre uma cidade e outra (Brasília e Palmas) faz parte do imaginário político de caráter personalista, já discutido, que deu origem a simulação, em certo sentido, da imagem de Brasília. Entrevistamos os principais arquitetos do projeto, dentre muitos que participaram da elaboração da cidade. Eles afirmam que a ideia era romper com a experiência de Brasília. Palmas, na visão deles, não seria Brasília, mas a anti-Brasília, como podemos observar:*
>
> *A malha não é uma coisa de Goiânia, não é uma coisa de Brasília. As pessoas comparam, muitas pessoas dizem que Palmas se parece com Brasília, sabe por quê? Porque as pessoas veem o palácio no meio e aquelas secretarias lá e confundem aquilo com a Esplanada, então todo mundo acha que é Brasília, mas não é. Na realidade, a gente tem esses eixos leste-oeste para uma finalidade. A perspectiva diz: – que de qualquer lugar, você vê a serra – isso marcou o nosso projeto. É a orientação na cidade, se eu estou vendo a serra, estou indo para o leste, se estou vendo o lago, estou indo para o oeste, e você se orienta muito com isso... Palmas não podia ser Brasília, porque Brasília é a capital federal – com todos os recursos de construção das unidades de vizinhança – e Brasília é uma unidade que moderniza na expressão da palavra. Naquela época de 1989, o modernismo já estava em xeque, já se criticava essa coisa das funções modernistas da cidade. E nós não tínhamos muito tempo para imaginar, o que a gente imaginou? Imaginou o seguinte: É plana a cidade, se a gente trabalhar algumas malhas de quarenta hectares, 42.700 m, se você fizer uma avenida aqui, tem*

transporte, comércio... a gente imaginou que aqui dentro você teria uma cidadela de oito a dez mil habitantes, que fora dela é uma cidade moderna, com avenidas largas, se amanhã, avançar nos transportes, você poderia implantar com facilidade, mas nós tínhamos essa grande avenida aqui, que era a Avenida do Siqueira, que nós não podíamos deixar de atendê-lo. Então, nós fizemos a avenida, não com os 300 m dele, mas tinha uma avenida que, de certa forma, ainda marca muito, e marcamos o centro dela onde ia ser o Palácio. Brasília tem superquadras construídas, aqui não, aqui é uma cidadela com lote, com prédio, com comércio, com não sei o que, a diferença é essa. Brasília tem a superquadra rígida, marcada até o ponto em que você vai construir com prédio de 11 x 88. Não estou criticando Brasília, mas isso aqui é impossível, não há como construir esses prédios em Palmas. Palmas é a cidade do lote. (Narrador 5)

Há o reconhecimento, por parte desses "produtores" da cidade, de que existe uma aparente semelhança com a capital federal, mas que, essencialmente, não há nenhuma ligação estrutural efetiva. Identificamos três narrativas imaginárias sobre a cidade Palmas: a primeira corresponde ao desejo político; a segunda, à soma de perspectivas e releituras de arquitetos, urbanistas que, por vezes, vão ao desencontro da primeira perspectiva; a terceira leitura corresponde aos diversos observadores que transitam entre a primeira e a segunda, nos seus paradoxos e ilusões, e por sua vez também produzem uma narrativa híbrida, escorregadia. Quando essas vozes se juntam, entramos no labirinto. Todos partem das mesmas referências, mas as falas se descolam nas suas direções. A saída do labirinto descortina-se apenas no horizonte, onde essas três dimensões se cruzam. Cabe esclarecer que o imaginário da cidade não é uma oposição entre real e fictício, como costumeiramente se confunde – isso em razão, até mesmo, da polissemia do conceito que reúne imagem e imaginação – É preciso reiterar que a imaginação, o imaginário, é a argamassa a cimentar o que se compreende como realidade, sobretudo na cidade planejada.

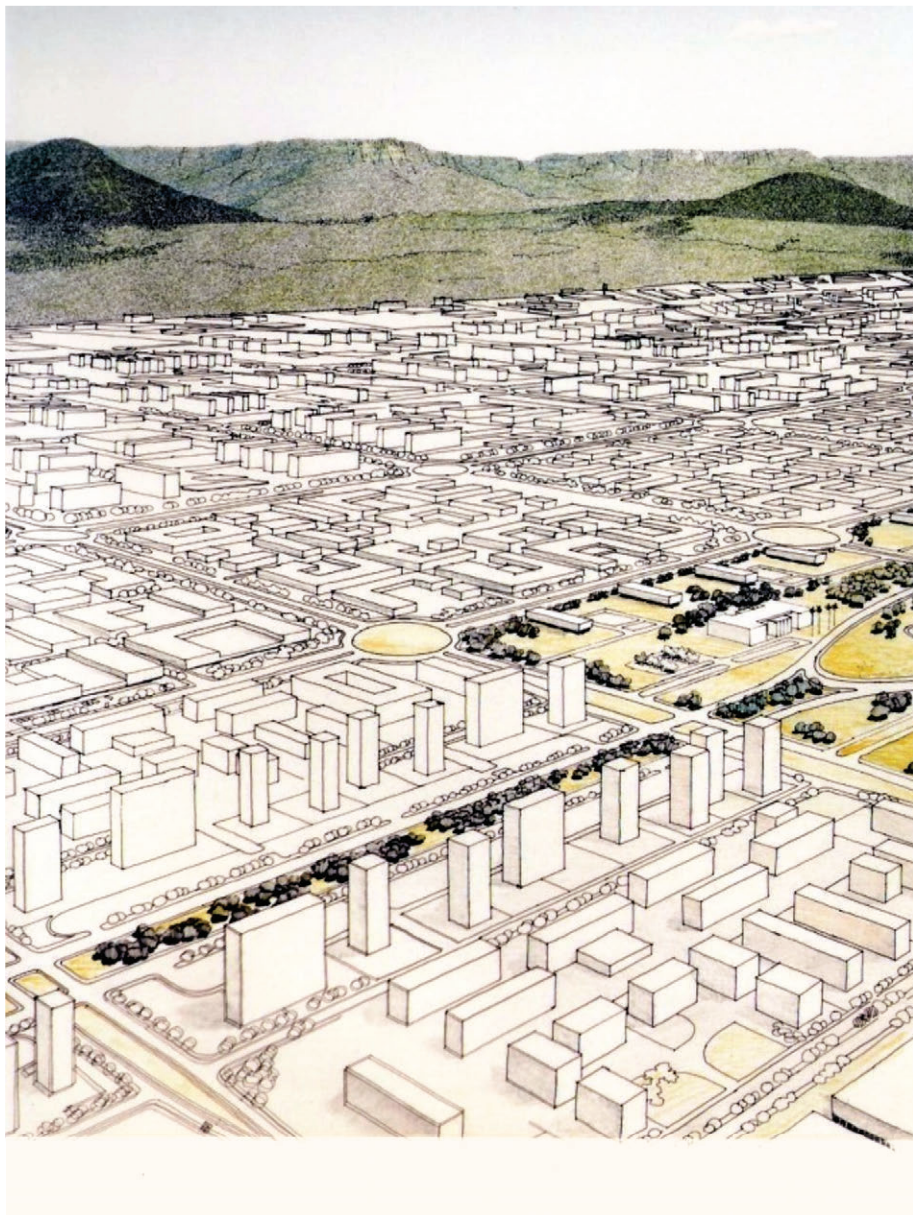
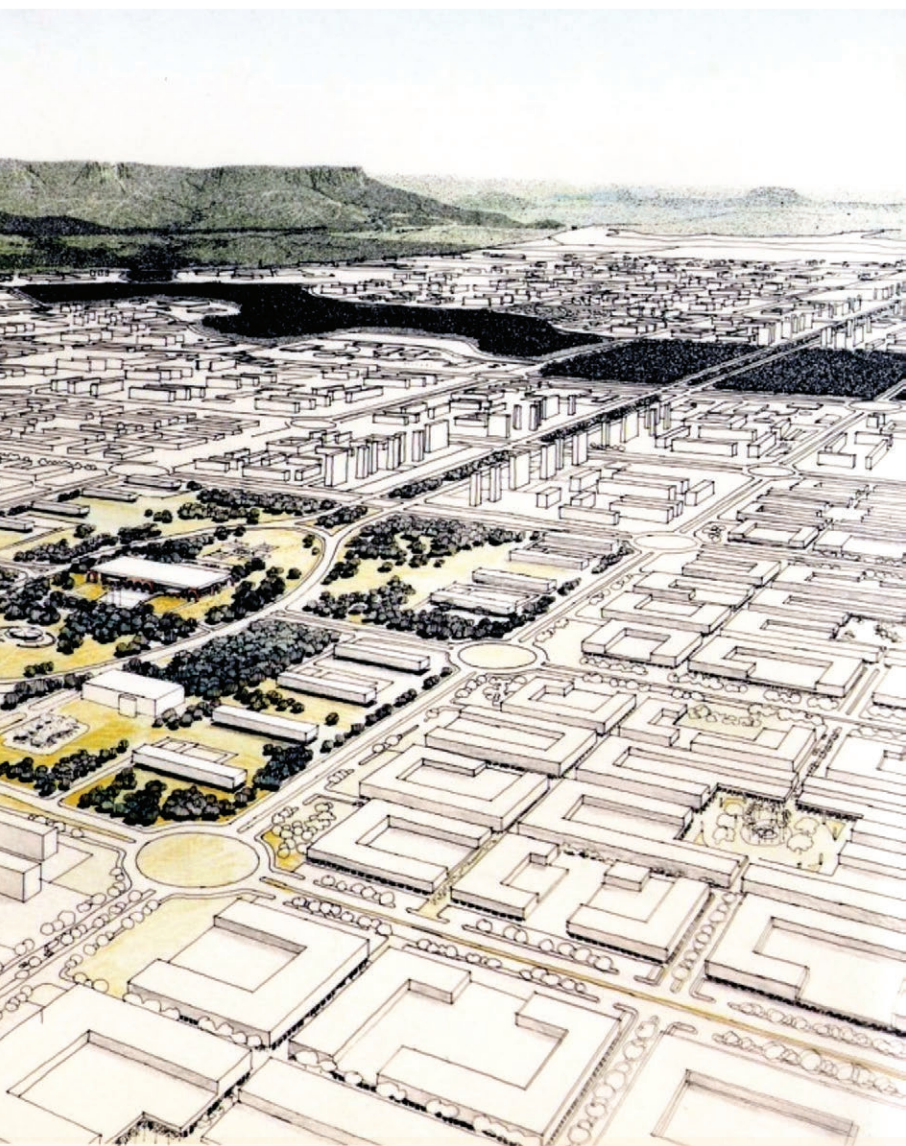



Figura 18 – A quadra central contém o Palácio Araguaia. O conjunto de secretarias de Estado – nesse aspecto, o desenho estabelece uma alusão ao Palácio do Planalto e a Esplanada dos Ministérios, em Brasília – o que gera a percepção de similitude entre as duas cidades. Como observamos *in loco,* o desenho no interior das quadras não reproduze o desenho da perspectiva. Projeto da área central de Palmas. Walfredo Antunes (org.)

Perspectiva da Área Central

As pessoas que visitavam os stands *dessa exposição não acreditavam que Palmas viesse a existir, ou seja, que o que estava nos painéis, na perspectiva, iria materializar-se. Para a população, era um fato inimaginável. Em dezembro, comecei a trabalhar na primeira licitação dos lotes a serem vendidos, o meu papel era orientar os investidores que vinham para comprar os lotes, onde comprar etc. Quanto ao plano, foram feitos vários estudos, a intenção era abarcar o que havia de mais recente em termos de urbanismo. Foram consultados professores da área, os melhores, e tiveram pouco tempo para fazer, mas apesar disso, foi um bom plano. Dentre as preocupações, detiveram-se na densidade proporcional – a cidade tinha que ser viável economicamente, tinha que ser sustentável – e pensou-se em um rol de trezentos habitantes por hectare. O plano foi interessante e era para ser aplicado em etapas, de acordo com a ocupação da população, gradualmente. Esse aspecto reduziria os custos de infraestrutura devido à compactação e não permitiria os vazios urbanos.* Havia princípios da escola modernista, mas além dela, outras perspectivas, como, por exemplo, cada quadra ser uma vila ou uma pequena cidade, estes elementos constituíam a diferença. Palmas, assim como Brasília, não tem esquina – *esses lugares de encontro – onde os arquitetos foram muito rígidos e o poder público exerceu uma coerção quanto ao cumprimento das leis, a cidade tornou-se desumana. Nas áreas onde houve uma mistura de comércio e residências, verifica-se um processo mais humano, a cidade ficou mais natural tipicamente do interior. Nas Arses, fixou-se uma mistura... numa caminhada noturna nós vemos pessoas sentadas em frente as suas casas, ocupando a rua, como se fosse delas. Já no mesmo horário, nas residências próximas ao centro, não se vê ninguém na rua e as pessoas se fecham como na cidade grande. Nesses espaços, a rua ficou sem vida e passa uma impressão de insegurança, você pode ser assaltado e o seu vizinho não sai para te defender, nota-se que as pessoas nessas quadras não conhecem o seu vizinho... Os primeiros anos que se seguiram à implantação, o que mais me chamou a atenção foi realmente a esperança da população. Nunca vi ninguém sem esperança em Palmas. Talvez seja a coisa mais importante que eu vi. Não se via uma pessoa pessimista, o pessimista ia embora porque realmente aqui a vida era muito dura.* A esperança era de ver aquilo surgir, pareceu muito

> com o surgimento de Brasília. Isso foi uma coisa realmente marcante, tinha muitos jovens. Eles viam em Palmas um lugar para crescer. *Os funcionários públicos vieram de todos os lugares possíveis, muitos de Goiânia e de onde vieram, não teriam a oportunidade, por exemplo, de comprar um lote numa capital pagando em 36 vezes no salário, um preço relativamente baixo, possível.* Aqui é ainda um lugar de possibilidades, *apesar de já estar muito mais difícil, o potencial da cidade é o fato de ser político-administrativa, as coisas se convertem para cá e tem voos diários com ligação para Brasília. Essa é uma das maiores oportunidades da cidade, empresários com fácil mobilidade, está lá em Brasília, daqui a pouco está aqui para investir, procurar etc. Essa característica de polo administrativo é o maior potencial e com ela vem outros, como transporte, crescimento.* (Narrador 4, grifos nossos)

Alguns elementos que comparecem na interpretação de Palmas marcam um descompasso e um erro teórico, que identificamos com base nas análises firmadas para Brasília, sobretudo as paradigmáticas leituras realizadas por Holston (1993) de uma cidade "sem esquinas" (traduzindo o sentimento da população da falta de convivência na rua, de bares etc.) e também em relação à "utopia" dos arquitetos planejadores de "mudar a sociedade" a partir da arquitetura e do urbanismo. Vejamos os dois casos.

Brasília, construída de acordo com a "doutrina" modernista, sendo mesmo considerada na literatura corrente sobre o tema a "obra mais acabada" do modernismo, transcendendo esse conteúdo, apenas a partir das suas curvas e monumentos, não tem esquinas e é utópica também porque seguiu o que determinava a Carta de Atenas nos seguintes princípios:

> O zoneamento, levando em consideração as funções-chave – habitar, trabalhar, recrear-se – ordenará o território urbano. *A circulação, esta quarta função, só deve ter um objetivo: estabelecer uma comunicação proveitosa entre as outras três.* São inevitáveis grandes transformações. A cidade e sua região devem ser munidas de uma rede exatamente proporcional aos usos e aos fins, e que constituirá a técnica moderna de circulação... (Le Corbusier, 1989, p.81, grifo nosso)

Como percebemos, a rua perdeu o seu significado, porque havia uma orientação de base e disciplinada para que o movimento das pessoas fosse concentrado em lugares específicos, a rua ficou apenas para o automóvel que deveria deslocar-se em alta velocidade. A vida interpretada pelo fervilhar de pessoas na rua, a esquina – lugar de encontro e lazer – estariam assim abolidos.

No que se refere à "utopia arquitetônica", encontramos a seguinte orientação:

> *A arquitetura preside os destinos da cidade*. Ela ordena a estrutura da moradia, célula essencial do tecido urbano, cuja salubridade, alegria, harmonia são subordinadas as suas decisões. Ela reúne as moradias em unidades habitacionais cujo êxito dependerá da justeza de seus cálculos. Ela reserva de antemão os espaços livres em meio aos quais se erguerão os volumes edificados em proporções harmoniosas. Ela organiza os prolongamentos da moradia, os locais de trabalho, as áreas consagradas ao entretenimento. Ela estabelece a rede de circulação que colocará em contato as diversas zonas. A arquitetura é responsável pelo bem-estar e pela beleza da cidade. É ela que se encarrega de sua criação ou sua melhoria, e é ela que está incumbida da escolha e da distribuição dos diferentes elementos cuja proporção feliz constituirá uma obra harmoniosa e duradoura. *A arquitetura é a chave de tudo*. (ibidem, p.81, grifos nossos)

O projeto de Brasília foi lido à luz dessa "utopia": mude-se a arquitetura e a sociedade será forçada a seguir o programa da mudança social que a arquitetura representa. Nessa prescrição, a grande máquina da arquitetura moderna tornou-se utópica em razão das diversas rupturas provocadas pelo comportamento da sociedade, nas suas práticas culturais e políticas. Assim, o plano de Brasília começou a ser burlado logo que finalizou a construção da cidade e deu início à sua ocupação (Holston, 1993). As premissas "utópicas" do projeto modernista eram criar, mediante uma forte associação entre o planejamento urbano e o governo federal, uma cidade igualitária. Dois processos sociais subverteram essas intenções:

primeiro, a própria construção da cidade, realizada pelos "candangos" – trabalhadores de diversas regiões brasileiras – que foram impedidos de nela habitar, o que terminou por fazê-los migrar para a periferia e construir o que vieram a ser as "cidades satélites"; segundo, uma vez construída e ocupada, houve uma série de subversões realizadas por novos moradores, ligados à burocracia estatal, que muitas vezes estranharam e se recusaram a utilizar a cidade conforme o previsto no plano original. (Frugoli Jr., 2000, p.21)

Agora, analisemos o caso de Palmas. Palmas é uma cidade cheia de esquinas e bares, no sentido da ocupação e do encontro; eles se localizam na própria JK, como na Teotônio Segurado (as principais avenidas cruzadas), se encontram na Palmas Brasil, uma avenida feita para que as pessoas fiquem na "rua", cheia de bares, caracterizada por ser uma avenida noturna. Também há alguns barzinhos no interior das quadras, aqui e acolá, em outras ruas, esquinas etc. Quanto à "utopia" do plano, não era intenção dos construtores de Palmas mudar a sociedade, transformá-la, apenas estabelecer um tecido urbano mais contíguo.

Para o plano de Palmas, a seleção da área para abrigar a cidade obedeceu a alguns princípios e estudos técnicos e ambientais, além disso, a aplicação do projeto teve como base a tese de Juan Mascaró (1987), *Desenho urbano e custo da urbanização*, que inspirou a eleição de mais de dez princípios técnicos para o estabelecimento da capital. De acordo com os arquitetos entrevistados, o primeiro princípio era implantar a capital sobre um território que não impactasse a natureza existente. A instalação se deu sobre um plano inclinado para facilitar o abastecimento de água, bem como o escoamento.

Dentre os vários elementos diferenciadores que subtraem o caráter modernista da cidade, destacamos, quanto à estrutura, o fato de cada quadra ser uma vila, reproduzindo no seu interior uma variedade de usos. Outro aspecto é a diferenciação entre as quadras gerada pela participação de diferentes arquitetos, com concepções distintas. A quadra, entretanto, é organizada numa escala macro, o que gera certa confusão conceitual com a superquadra brasiliense,

como observamos no imaginário social e até mesmo em alguns textos acadêmicos.

Pois, a superquadra (Figura 19) é um conceito que tem características muito especiais que diferem totalmente do que foi organizado em Palmas, como exemplifica Oliveira (2006, p.3):

> Os edifícios das superquadras, diferentemente do que hoje entendemos como condomínio, não ocupam lotes e sim, projeções. O chão passa, por conseguinte, a ser de uso comum, onde o espaço formado pela superquadra é público. Em outras palavras, os moradores não são mais donos de um terreno. Eles passam a deter apenas a concessão de uso de um espaço "aéreo" sobre uma área que é pública. O *pilots* foi utilizado como intenção não apenas de proporcionar visibilidade, mas o da permeabilidade, viabilizando a passagem dos transeuntes eventuais – sem inibição ou distinção. O seu uso, portanto, deixa explicita a pretensão de que a cidade pertencia a todos.

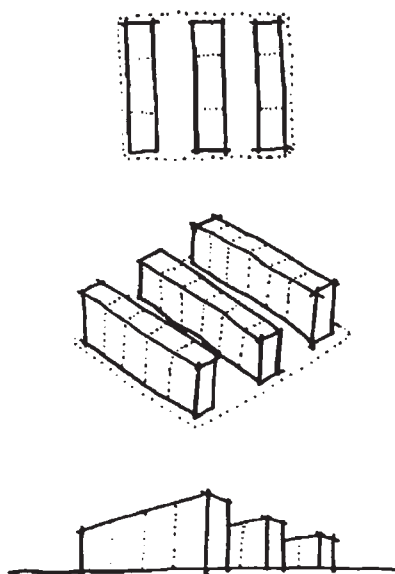



Figura 19 – Superquadra – Croqui (Figueroa, 2006, p.3).

A associação com Brasília acontece nas teses escritas sobre a cidade de Palmas evidenciando um conjunto de correlações entre as duas cidades, no que se refere tanto ao plano como à movimentação política e ainda aos desdobramentos da implantação e os seus paradoxos. Assim, para muitos, a cidade segue o modelo das superquadras brasilenses, no qual a quadra representa uma função específica, ou seja, o zoneamento rígido, tal como estabelecem os princípios modernistas, como vemos no próprio texto que segue:

> A divisão da cidade no modelo superquadras-brasilienses definiu a ocupação teórica do solo urbano de Palmas, distribuindo ao longo do seu traçado; *o uso do solo está representado na função específica de cada quadra e em sua localização dentro do plano diretor da cidade*. Vejamos como funciona teoricamente a cidade a partir do seu traçado: Palmas está dividida conforme a "Lei de zoneamento e Uso do Solo Urbano de Palmas" (anexo 6) em "quadras autônomas" onde cada uma possui características específicas *(foram planejadas para ser traçadas por diferentes arquitetos) e funções múltiplas de maneira que em qualquer região da cidade esteja presente um certo tipo de quadra de uso igual às outras de mesmo tipo, em outra região da cidade, mas, com características especificamente diferentes. Isto é, em Palmas existe quadras iguais em suas funções, porém podem ser totalmente diferentes em suas características físicas*. (Lira, 1995, p.262, grifos nossos)

Notemos que no mesmo parágrafo, paradoxalmente, menciona-se a condição da "quadra autônoma" com funções específicas num primeiro momento, e, num segundo, que a mesma deteria funções múltiplas. Nessa interpretação, compreendemos que as características específicas não se referem, evidentemente, às "funções", como zoneamento, mas sim a desenhos diferentes. Percebemos que há uma grande confusão entre função, desenho e zoneamento, quando se trata da quadra em Palmas. Na observação *in loco* dessas, o que vemos são quadras diferentes nos seus desenhos e multifuncionais – a quadra residencial com um pequeno comércio, igreja etc., como

detalharemos no tópico seguinte. E no que se refere à surperquadra, não há mesmo nenhuma relação, como esclarecem os próprios arquitetos do projeto, quando interrogados a respeito dessa questão:

> *Na parte urbanística, esse conceito (funcionalismo) não é o mesmo, a cidade não pode ser chamada só de funcionalista, funcionalista seria Brasília. Na tradição do planejamento urbano, Brasília é funcionalista – determinação de zona – em que eu tenho dito e repito sempre: que nós não fomos, nem podíamos ser assim, a nossa origem é outra, a flexibilidade maior na disposição das "zonas" aqui, do que, por exemplo, em Brasília. A superquadra é um conceito que tem sua origem na unidade de vizinhança norte-americana, ou seja, todas as construções estão determinadas nelas. A superquadra é a proposta de algo construído e as quadras de Palmas promovem uma divisão e uma possibilidade de uso que faz com que elas possam ter resultados diferentes. A superquadra, na história do urbanismo, é uma coisa muito definida, o conceito de superquadra é um conceito que mudou de nome no Brasil, de unidade de vizinhança. A unidade de vizinhança é um conceito em que você tem a distribuição das construções num determinado espaço, as quadras como foram projetadas aqui, nós não quisemos chamar de superquadra, elas são grandes, entretanto, não são super. Nós não atribuímos a isso porque o conceito é outro. É o conceito da divisão a partir da espontaneidade, na qual o resultado é o uso e a ocupação do solo, outro conceito!* (Narrador 2)

Compreender a cidade de Palmas com os referenciais de Brasília é uma atitude recorrente nas leituras da cidade. No trabalho de Rodrigues Silva (2002), essa analogia estende-se. Palmas é construída usando o pressuposto teórico do urbanismo modernista e sua referência é Brasília. Nessa tese, é realizada uma comparação da aplicação da Carta de Atenas, assim, os seus princípios são retomados, para verificar a simetria das duas cidades:

> No que diz respeito à implantação da cidade, os autores do projeto Palmas, além de empreenderem viagens a diversos países da

> Europa, Estados Unidos e Canadá, como foi descrito anteriormente, basearam-se em uma reaplicação/uma releitura dos princípios contidos na Carta de Atenas, nos princípios aplicados por Lúcio Costa na concepção de Brasília, havendo uma fusão entre ambos e em grau muito menor, Goiânia. Além disso, incorporam algumas novas variáveis e exigências decorrentes do momento histórico específico em que Palmas foi concebida e construída. O grupo Quatro organizou seu projeto urbanístico segundo as funções da Carta de Atenas; Palmas é o exemplo da aplicação de boa parte dos princípios funcionalistas da Carta de Atenas e dos CIAM. (ibidem, p.71)

Tal concepção, diametralmente oposta à que procuramos estabelecer, nos permite debater alguns pontos: primeiro a simplificação do enquadramento da cidade nos princípios da Carta de Atenas por meio das funções de habitar, circular, trabalhar – embora isso tenha sido enfatizado nesse documento como a essência da cidade modernista, pautada por funções-chave –; o grande diferencial não foi reconhecer essas funções, mas separá-las no território, aplicando na cidade o conceito fordista de produção, pois a cidade antiga também agregava boa parte desses atributos, ou seja, nela também se morava, trabalhava, circulava e fazia-se a festa, só que de um modo bastante distinto.

O segundo ponto é que a cidade de Palmas apresenta uma preocupação muito maior com a estética do que com a função, a começar pelos espaços públicos. A tentativa de ler Palmas apenas pela apropriação dos conceitos aplicados em Brasília e pelos princípios da Carta de Atenas incorre numa generalização que perde de vista inúmeros detalhes.

> Em Palmas as vias de circulação são hierarquizadas de modo a determinar as áreas de maior ou de menor fluxo de veículos, separando os corredores de circulação para pedestres, evidentes no interior das grandes quadras residenciais. É abolido o alinhamento das habitações ao longo das maiores vias de circulação da cidade,

> seguindo fielmente o que foi feito em Brasília. Temos aqui, um dos pensamentos de Lúcio Costa que expõe o principal elemento de organização, em torno do qual giram todos os outros: o veículo individual. (ibidem, p.77)

Outro ponto é a questão da circulação; embora haja uma "hierarquização" entre as "LO" (avenidas paralelas a JK no sentido leste-oeste) e as "NS" (avenidas paralelas a Av. Teotônio Norte-Sul) e as alamedas (ruas arborizadas no interior das quadras), ao contrário da citação anterior, as avenidas Teotônio Segurado e JK, que poderiam ser esses "eixos", são avenidas comerciais, embora, na primeira, o comércio ainda seja bastante rarefeito e coexista com outras atividades, como a instalação de duas universidades na sua extensão. A Avenida Teotônio Segurado conta com inúmeras faixas de segurança para travessia de pedestres e com lombadas eletrônicas, limitando a velocidade a 40 km/h. A Avenida JK é uma avenida comercial (como em qualquer cidade tradicional) e possui inúmeras rotatórias que se espalham pela cidade. Nessa avenida, por exemplo, há uma em cada "esquina" (na confluência entre uma quadra e outra), o que já indica que a cidade não foi "desenhada exclusivamente para o automóvel". O que realmente inibe a circulação de pedestres é o clima – o sol escaldante durante o ano todo torna inviável andar na rua mesmo a curtas distâncias.

> Na agregação das quadras residenciais ao longo dos eixos foram concebidas quadras residenciais de aproximadamente 42 ha irradiadas a partir do centro (Praça dos Girassóis), compostas de habitação de alta e baixa densidade, compostas de residências isoladas, geminadas ou seriadas e prédios de apartamentos. A adoção da figura quadrada e de dimensões uniformes foram planejadas para serem bairros semi-autônomos, em que, além de residências, possuem creches, postos de saúde e policial, praças de esporte, recreação e comércio local. É a idéia de comunidade de vizinhança das superquadras de Brasília estando o comércio local sempre disposto ao redor das quadras residenciais (agrupando todos os

> serviços necessários à vida cotidiana dentro de um contexto urbano arejado e verde). Sua implantação é sempre ao longo das vias de comunicação: acesso fácil a estas ruas de separação segundo um esquema global. (ibidem, 2002, p.81)

Como já analisamos, conceitualmente, as quadras de Palmas diferem daquelas de Brasília, e visualmente também; a distribuição desses equipamentos (descritos antes) varia de quadra para quadra – algumas têm um ou outro, às vezes dois, mas não tem todos, o comércio nem sempre está ao redor da quadra – tem um centro comercial e financeiro que se conecta ao centro cívico – e geralmente, algum comércio ou serviço no interior da própria quadra.

Observamos que a associação recorrente entre as duas cidades e a importação teórico-conceitual de uma para outra, explicável em grande parte pela força discursiva e representativa dessa analogia, rompe-se nas lacunas do discurso modernista da cidade de Palmas.

Os trabalhos que procuraram compreender a cidade de Palmas e inventariar as condições do seu surgimento apresentam um espectro de questões e observações muito similares entre si, que são reiteradas uma após outra, por vezes complementadas e confirmadas. Reunidas, formam um longo discurso, um ponto de vista que tangencia elementos em comum, dentre eles destacamos o papel da formação do Estado do Tocantins, em relação ao qual a cidade de Palmas, mesmo quando é objeto central da análise, é vista como uma síntese desse processo, merecendo apenas um capítulo intermediário e/ou final na "longa" deambulação que foi a criação do Estado Tocantins.

Outro ponto concordante é a participação de José Wilson de Siqueira Campos em todo o processo, tanto na criação do Estado como na implantação de Palmas. Tecendo a crítica ou considerando a sua atuação (geralmente um movimento e outro), esse elemento sempre comparece. A comparação com Brasília e o caráter modernizante do processo ocorre, geralmente, numa única direção: a analogia é sempre tecida a respeito do que se assemelha, mas não a respeito do que difere. Gera, desse modo, a impressão, ora de conti-

guidade de um processo modernizante, ora de simples repetição, ou ainda, de contiguidade e repetição, duplamente.

De modo exemplar, o trabalho de Souza (2000, p.203) concebe Palmas como uma sequência de "Projetos de grande escala", repetindo um modelo de planejamento existente, nas palavras do autor, em diversos contextos históricos e geográficos.

> As semelhanças existentes entre Palmas e Goiânia e, principalmente, entre Palmas e Brasília, saltam aos olhos de qualquer observador e parecem ter proporcionado um reforço à ideologia redencionista vinculada a Palmas e ao próprio carisma do "pai-fundador". Reordena-se novamente tanto a história regional quanto a nacional, e Palmas passa a representar também um novo passo na marcha para o oeste e na ocupação da Amazônia, tal qual Goiânia e Brasília o fizeram anteriormente, estabelecendo, portanto, uma continuidade entre a construção destas cidades e a epopéia bandeirante pelos sertões do Brasil. [...] na investigação da construção do mito do "pai fundador" de Palmas e da passagem do Tocantins para a pós-fronteira, uma análise biográfica de Siqueira Campos torna-se indispensável, bem como a reconstrução do movimento e das lutas pela autonomia do Estado e de todo o processo de escolha e de construção da nova capital.

O que queremos mostrar, entretanto, com essa revisão, é que as leituras da cidade sustentadas por essas treliças apresentam na sua construção rupturas, lacunas, brechas. É nessas rachaduras que está o reconhecimento da diferença. Por nossa vez, tecemos a "desleitura" a partir das fendas, na construção dos discursos, buscando compreender a força desse imaginário. O texto citado, mesmo considerando a contiguidade dos processos, argumenta que Palmas está inserida num contexto de pós-fronteira, e, embora não esclareça satisfatoriamente o conceito de pós-fronteira, fica evidente que o caráter personalista do processo ganhou mais foco do que o avanço do capital a partir dos projetos de grande escala, promotores do "desenvolvimento" como delineava, em princípio, o seu obje-

tivo principal. Esses paradoxos são emblemáticos e ilustrativos, exemplificam o caráter que tal processo assumiu.

Para muitos, Palmas teria sido construída com base na reaplicação/releitura dos princípios contidos na Carta de Atenas e aplicados por Lúcio Costa na construção de Brasília; além disso, reconhecem (embora não se tenham detalhados esses elementos) que se incorporaram nessa "reaplicação" novas variáveis e exigências decorrentes do momento histórico específico em que a cidade foi concebida.

> O grupo quatro organizou seu projeto urbanístico segundo as funções da Carta de Atenas; Palmas é o exemplo da aplicação de boa parte dos princípios funcionalistas da Carta de Atenas e dos CIAM. As propostas do plano de Palmas foram as seguintes: 1. Organizar a cidade em zonas de atividades homogêneas, baseadas em uma tipologia predeterminada das funções urbanas e das formas de edificação; 2. Concentrar espacialmente os lugares de trabalho, enquanto as áreas de moradia se distribuem mais uniformemente sobre superfície da cidade; e 3. A instituição e um novo tipo de organização residencial baseada no conceito de quadras independentes. (Rodrigues Silva, 2002, p.71-2)

Em vez de organizar a cidade "em zonas homogêneas de atividade", como aponta a citação anterior, demonstramos que a cidade apresenta mais um caráter multifuncional nas suas quadras do que necessariamente um zoneamento rígido. Mas o interessante é que, em outros momentos de sua análise, o autor considera o traçado da cidade como uma fisionomia barroca e que essa contém detalhes que lembram a cidade clássica.

> o partido adotado acrescentou o estabelecimento de efeitos de perspectiva, valorizando a praça que é o centro do poder do Estado, no centro da cidade, situado no ponto culminante do eixo urbano. É para onde a Avenida Teotônio Segurado e a Avenida Juscelino Kubitschek convergem. Com esse traçado a cidade, tende a adquirir uma certa feição barroca, pelo menos sob os aspectos gráficos e de

> circulação, lembrando a concepção clássica utilizada em Versalhes e Washington. (ibidem, 2002, p.73)

Ainda na mesma obra há a afirmativa que "O Palácio do Governo, assim como, as secretarias de Estado em Palmas correspondem ao centro administrativo da Esplanada dos Ministérios com a Praça dos Três Poderes, de Brasília, e ao Centro Administrativo, em Goiânia", respectivamente. Retoma um registro de Lúcio Costa, no qual teria argumentado que fez a Esplanada dos Ministérios "não no sentido de ostentação", mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente daquilo que vale e significa. Na sequência da sua análise sobre a Praça dos Girassóis, afirma ainda que: "O respeito pela hierarquia faz com que toda a atenção incida no setor nobre destinado ao poder estadual, que assim fica tão valorizado que se destaca no conjunto da cidade, tornando visível de todos os lados" (ibidem, p.76).

Um segundo olhar sobre essas considerações nos permite concluir que há uma inversão da premissa de Lúcio Costa e há oposição em relação às suas ideias. Uma análise mais detida evidencia que são diversos os pontos que apresentam dissidências, embora a intenção seja de mostrar a simetria.

No trabalho de Aquino (1996, p.148), Palmas é entendida como uma consequência da construção da rodovia Belém-Brasília, e como tal, é um caso de modernidade, mas, além disso, também é uma "esquina de tradição":

> Palmas é um fenômeno recentíssimo da história regional. Brotou da rústica paisagem do cerrado de uma localidade denominada Canela, tendo a leste a imponente Serra do Carmo e Lajeado e, a oeste, o leito do grande rio Tocantins. O nascimento da cidade data do final da década de [19]80 para o início dos anos 90. Entretanto, a moderna capital traz, no seu próprio nome, um resgate histórico.

Quando Aquino (1996) analisa o Plano Diretor de Palmas, até mesmo citando-o, nos parece que, implicitamente, entende

que o moderno, de algum modo, perdeu sua racionalidade, e os pressupostos do desenho urbano de Palmas fundamentam-se no pensamento contemporâneo, no qual a concepção racionalista foi substituída pela visão *ecológica* e *humanista*. Ao comparar Palmas e Brasília, diferente da maioria dos trabalhos revistos até então, o autor estabeleceu distinções entre as duas cidades: "Uma dessas diferenças seria a grande frequência de prédios residenciais em Brasília, quando em Palmas o indivíduo teria a possibilidade de construir sua própria casa utilizando o lote à sua maneira" (ibidem, p.154).

A tese de Malheiros (2002, p.143-4), *Palmas, cidade Real, cidade imaginada – arte pública como representação urbana*, reconhece ainda as características pós-modernas desenvolvidas em Palmas, mas menciona isso apenas uma vez e não desenvolve o conceito de pós-moderno, a partir da análise da cidade.

> Luís Fernando Cruvinel e Walfredo Antunes, elaboraram o Plano de Palmas tendo como referência essa visão holística [...] Na perspectiva que aproxima Palmas e Brasília, a cidade parece caminhar na contra mão da história e da crítica à arquitetura, por que tal aproximação seria repetir os mesmos erros da cidade modernista tão criticada desde os anos 60. Embora o projeto de Lúcio Costa seja considerado uma obra de arte, esse ato só poderia ser entendido como um ato de extrema teimosia e falta de credibilidade na crítica urbana do século XX. Assim sendo, os arquitetos responsáveis pela concepção de Palmas, atentos a essa experiência, se esforçaram para fugir desse modelo, procurando um caminho diferenciado, segundo Walfredo Antunes, integrado às tendências do urbanismo pós-moderno.

Malheiros (2002), embora tenha assinalado essas características, persiste na reafirmação de que tais diferenças não foram suficientes para dissipar a semelhança entre Palmas e Brasília. O autor chega a afirmar que a cidade retoma a mesma noção *desenvolvimentista* de modernidade de integração de capitais, ou seja, retoma um conceito anacrônico para a leitura do contexto. Importa também as

leituras realizadas em Brasília e a questão da *utopia* do plano e dos arquitetos.

> Passados trinta anos da epopeia que Juscelino Kubitschek empreendeu em Brasília para construir em apenas cinco anos a nova capital do Brasil, o Governador Siqueira Campos resgata o ideário Kubitschekiano dando continuidade à utopia de construir cidades ideais [...] Na perspectiva em que o ideal de Siqueira Campos se aproxima do de Kubitschek, as tramas que se podem traçar entre as representações da Capital Federal e Palmas são tanto simbólicas, quanto físicas [...] podemos perceber o ideal de construção de um novo mundo onde, assim como Brasília está para o Brasil, Palmas está para o Tocantins. (ibidem, p.139)

Como observamos, Malheiros (2002), apesar de compreender a comparação entre as duas cidades, tomando como referência o campo representacional e simbólico, também se deixa influenciar pela simulação da paisagem urbana. E nessa análise, Palmas é ainda uma cidade moderna, a qual não se pode deixar de comparar com Brasília. O que nos leva a concluir que a força do simulacro foi muito mais evidente nos primeiros anos de construção da cidade (Figuras 20 e 21), fazendo que vários intelectuais e observadores fossem convencidos da existência de uma profunda relação estrutural entre Palmas e Brasília, como se observa no trecho citado e nas ilustrações que elegemos para demonstrar esse aspecto:

> A Capital tocantinense nos primeiros anos da década de [19]90 faz recordar o que aconteceu em Brasília: o mesmo aspecto provisório e empoeirado; os grandes rasgos na paisagem natural; as construções erguendo-se em processo acelerado. Faz transparecer na efervescência dos construtores e imigrantes que chegavam em Palmas a forma de um novo pedaço de Brasil... A impressão daquele que faz uma viagem até Palmas, guardadas as devidas proporções, não se difere da narrativa de Holston sobre o viajante que chega a

> Brasília. Com toda certeza Palmas não tem a mesma monumentalidade e nem o espírito de vanguarda que o Distrito Federal tem; entretanto, o impacto causado pelas avenidas largas, pelos prédios públicos e pelas perspectivas grandiosas àqueles que viviam no interior deste cerrado é o mesmo; a sensação de que a modernidade chegou. (ibidem, p.141)

A respeito da criação do Estado do Tocantins, convém destacar que existem duas visões opostas: uma partidária da "luta secular" que foi desencadeada por José Wilson de Siqueira Campos em 1988, e outra fragmentária, de visões críticas que tomam para si a atuação no processo, como na máxima de José Carlos Leitão (2000), "Tocantins eu também criei". Além desse panfleto, uma crítica interessante foi tecida por Cavalcante (2003), que "separa" as lutas no discurso autonomista do Tocantins, nos períodos de 1821-1823/1956-1960/1985-1988, como lutas distintas e, portanto, separadas por seus interesses. A autora identifica o discurso autonomista do Tocantins como uma recriação das elites políticas e intelectuais do Estado, bem como a questão da identidade tocantinense e sua desvinculação de uma identidade goiana.

A questão da formação/criação do Estado do Tocantins é um debate em aberto; entretanto, não nos ocuparemos mais dela porque não é objetivo deste trabalho. Todavia, a nota que podemos, brevemente, registrar a respeito da identidade tocantinense, nas narrativas, é que a separação se deu por manobras políticas de caráter personalista. Desse modo, concordamos com a interpretação de que a ação política em torno da questão "colou" os fragmentos da história para dar uma dramaticidade ao desfecho, mas, de algum modo, paradoxalmente, é justificada e legitimada por um desejo popular e cultural de "longa duração" que se apoia na sensação de "esquecimento" e não pertencimento a Goiás. Além disso, culturalmente, havia uma ligação muito mais significativa com o Pará, com o Maranhão (Norte e Nordeste) do que propriamente como o sul de Goiás (Centro-Oeste), de acordo com os entrevistados.

> *Quanto à identidade tocantinense, já estava implantada ao longo do tempo. O nortista goiano queria ser tocantinense, havia essa ideia de território. A vontade de ser tocantinense com a vontade do poder em apagar a ideia de norte goiano juntou-se e aí uma mistura que deu certo e Palmas também vem fazer isso, ela vem justamente para diferenciar e, se você pegar um palmense, ele vai dizer que ama Palmas, que ama a cidade. O palmense tocantinense, entretanto, não gosta de Palmas, mas sim o palmense migrante que vem do sul, o que ajuda a construir, ele vai dizer que ama Palmas. O nome Palmas, que foi a primeira capital da Província do Norte, na verdade São João da Palma, é uma tentativa de ligar a história, vincular o Siqueira a história do Estado e ligá-la a uma figura muito contraditória que é o Teotônio Segurado, uma figura dizimista e não independencista... Se você pegar o hino do Tocantins, está escrito lá... "de Siqueira a Segurado ou Segurado a Siqueira", mais ou menos isso, tem esse trocadilho. Ele fez uma viagem muito louca, porque a partir do momento em que você pensa num Estado moderno, no século XXI, o cara vai trazer símbolos para você que tem muito a ver com o passado do Brasil colônia, ele traz esses símbolos todos.* (Narrador 1)

> *Essa região foi ocupada pelo norte, não foi pelo sul, tudo veio do norte, veio do Pará, do Maranhão, algumas vezes de Pernambuco, do Piauí, esse é que é o povo formador do Tocantins, não são os goianos, não há vínculo, o Tocantins tinha relações comerciais e culturais muito mais com o norte, com o nordeste, do que com o sul.* (Narrador 7)

As diversas retomadas históricas e sua ressemantização descortinam uma perspectiva temporal de colagens e supressões, forjam uma memória e inscrevem a ausência. Temporalidades passam a coexistir, em detrimento do tempo. Por exemplo, a história de Brasília, a história heroica do Estado do Tocantins, as histórias resgatadas pelos diversos monumentos. Segundo Freire (1997), os monumentos são mapas temporais, assim, que referências trariam numa cidade do tempo ausente? Que memória urbana conservariam? Que lembranças, senão aquela das citações, da simulação de um passado longínquo e simbólico?

Figura 20 – Início da construção de Palmas. Fonte: *Tocantins História Viva*, Fundação Cultural, p.17.

Figura 21 – Início da construção de Brasília – Fotografia exposta no Museu JK (Brasília - DF). Reprodução realizada em outubro de 2006.

A temporalidade, na ausência do tempo, sobrevaloriza o espaço. Em Palmas, o espaço é quase tudo o que há. E o tempo é representação do tempo. Esse é um apanágio da cidade planejada, atributo que Clarice Lispector percebeu de forma literária e inteligível; para ela, Brasília seria o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo.

A convergência entre Palmas e Brasília está nesse ponto (e aí também Goiânia, Belo Horizonte etc.) – no fato de serem projetadas, planejadas/implantadas, construídas em ágeis traços de nanquim sobre a prancheta ou riscos em *pixels* sobre a tela de cristal líquido, assim como às rápidas "colheres" de cimento aderindo aos tijolos, formando construções sobre o espaço.

O que estamos chamando de "tempo ausente" refere-se também a uma inquietação que outros pesquisadores depararam de diferentes modos, com explicações diversas, ao estudar as cidades planejadas na sua relação entre as representações e o tempo. Por exemplo, Salgueiro (2001), refletindo sobre Belo Horizonte, afirma que a cidade materializava representações aparentemente contraditórias (uma cidade à imagem do século XIX inteiro) e temporalidades relativas para as quais a complexidade atém-se ao tempo e à história, à distância entre os discursos e práticas e à dificuldade de partilha para as mesmas leituras. Para ela, há intemporalidade no empréstimo das ideias; assim, em Belo Horizonte, empregavam-se termos como arcaísmo, sem afastar a ideia das luzes. Tais representações englobavam a concepção de cidade moderna, mas não apagavam ainda as de "arcaísmos", segundo a autora, forjando uma cidade de fragmentos e diferenças, pois, "quando o tempo breve do acontecimento se confronta com o tempo longo de suas próprias histórias individuais justapostas, apropriam-se de representações vindas de fora, nelas introduzindo ainda que inconscientemente – a diferença" (Salgueiro, 2001, p.168).

Goiânia, de outro modo, depara com o desencaixe entre o passado e o futuro, manifesto no plano urbano da cidade. Em várias passagens, a questão da temporalidade comparece:

> Pode-se considerar que o retorno às formulações barrocas é uma manifestação no urbanismo do ecleticismo, ou historicismo, do século XIX [...] Há resistências, ou mesmo um certo "pudor" em se considerar a influência do urbanismo barroco no plano de Goiânia...Elaborar um plano de inspiração barroca parecia contraditório para uma estrela do movimento que visava romper com os padrões do passado. (Mello, 2006, p.40)

Demonstra-se, dessa forma, que os projetos urbanísticos racionais e voltados para o futuro não deixavam de revelar em sua estrutura urbana a continuidade com a história passada.

As cidades modernas ou pós-modernas surgidas de planos e projetos, nas tentativas de construir o totalmente novo e negar o passado, ou na via inversa, como no caso de Palmas, citar o máximo possível o passado, são cidades que deparam, em princípio, com representações do tempo, mas não com o tempo e a sua passagem.

O fato de serem cidades do *tempo ausente* as torna semelhantes. Há ausência de tempo, mas não de temporalidades, daí o espaço assemelhar-se ao tempo, o espaço tornar-se tempo. No mais, Palmas e Brasília passam a divergir, a se antepor/contrapor; qualquer outra semelhança é simulação – "*a pátina do imaginário*" em pinceladas de real/onírico, lúdico/ilusório, de ironia e de *kitsch* – até mesmo nos elementos perceptivos, é trabalhado o jogo antitético, cor, referência e perfis da temporalidade são distintos em uma e outra cidade.

No perfil da temporalidade, em Brasília, por exemplo, há uma ênfase no apagamento da história, na construção de uma nova civilização, a partir da arquitetura e do urbanismo, e a tentativa de suprimir o passado colonial. Em Palmas, o movimento é oposto – retoma-se a história "de Segurado a Siqueira", mais a soma de histórias heroicas e todas são depositadas no espaço, como narrativa, por exemplo, o monumento aos "18 do Forte de Copacabana" e o memorial da Coluna Prestes passam a constar no mobiliário da

Praça dos Girassóis, sem contar a soma de "histórias" que aderem aos discursos e se anexam a "História" da construção de Palmas.

Em relação à cor da cidade, Brasília foi vista como uma cidade branca, que se contrapõe ao azul celeste (cor percebida na imagem dos monumentos e em várias metáforas de Clarice Lispector, tais como, *a cegueira provocada pela luz branca de Brasília, Brasília não tem cárie* etc.) e o próprio céu figura como uma moldura para o seu urbanismo.

Já Palmas é tida como uma cidade de cor vermelho-ocre, em referência à terra do Tocantins e às atividades ligadas à cerâmica, por fazer parte da história regional. Sua moldura também está ligada ao solo – o encaixe entre a serra e o lago, ou seja, os universos simbólicos/espaciais/perceptivos são antitéticos.

A cidade na moldura

O conceito de pós-modernismo apresenta uma espécie de reação ao modernismo. Mais do que aversão ou negação, representa um afastamento dele num duplo e paradoxal jogo de superação/assimilação. Para a monotonia do iconoclasmo moderno, a retomada da imagem, para o vazio ideológico, um texto próximo de um poema dadaísta. Na multiplicidade, a ressurgência do lúdico no cotidiano.

A dimensão estética em Palmas é reiterada pela busca e pelo reconhecimento do prazer visual, o fundo de vale e o encaixe entre a serra e o lago foram vistos como convites do olhar para o desenho da cidade:

> *... um arquiteto muito conhecido: Paulo Mendes da Rocha, quando ele viu as fotografias de Palmas, que tínhamos no escritório de Goiânia, achou muito interessante e disse que Palmas era uma cidade que tinha moldura e, segundo ele, essas eram as cidades mais agradáveis... o palácio do Rio de Janeiro tem a moldura do morro, Belo Horizonte*

> *tem a moldura da serra.* E aqui tinha moldura! As cidades sem moldura são sem graça, nas palavras dele. *Então eu acho que isso configura o caráter monumental de Palmas. Os ideais arquitetônicos da cidade são funcionais, há de se lembrar que o governo não tinha recursos abundantes, por exemplo, como no caso da construção de Brasília, que não se mediam os recursos para a expressão da arquitetura moderna nacional. Tínhamos uma agenda financeira e tínhamos que elaborar uma arquitetura que correspondesse com a factibilidade de recursos existentes e nós procuramos, nos edifícios, fazer referência à História do Tocantins. Os arcos do Palácio eram de tijolos mesmo, mas essa ideia ocorre porque, nessa região e no Estado inteiro, tem muita cerâmica e, seja na História de Porto Nacional, seja na História de Natividade, os arcos eram de tijolos, não foi uma tentativa de reprodução ou de imitação, mas a tentativa de expressar na arquitetura as características da História do Estado. A nossa arquitetura não é uma arquitetura moderna brasileira, é fácil ver isso: as secretarias são uma expressão de arquitetura moderna com aplicação de cerâmica. E o que tem de mais moderno em Palmas são as secretarias, os demais poderiam ser chamados de funcionalistas, embora, não contenham o exagero de deixar as estruturas aparentes, eles são prédios cuja principal característica é atender a função a qual se destinam. A arquitetura compõe essa função, e se eu puder chamar assim, tenta rememorar, reproduzir elementos da cultura do Estado.* (Narrador 2, grifos nossos)

A estética ganha o seu sentido pleno não se restringindo ao que diz respeito às obras de cultura ou suas interpretações. Para Maffesoli (1996), a estética difratou-se no conjunto da existência. Nada permanece incólume. Ela contaminou o político, a vida da empresa, a comunicação, a publicidade, o consumo e, é claro, a vida cotidiana. "Fazer de sua vida uma obra de arte" não se tornou uma injunção de massa? Pergunta o autor, ao discorrer sobre o sensualismo coletivo. A cidade sofre a mesma intervenção, quando se trata da estética.

> Em particular todos os detalhes, os fragmentos, as pequenas coisas, os diversos acontecimentos que constituem um mosaico colorido, um caleidoscópio de figuras cambiantes e matizadas, tornando a dar ao presente um valor central na vida social. Esse "presenteísmo" pode ser comparado à sensibilidade barroca, mas um barroco capilarizando-se na vida cotidiana [...] uma "lógica da identificação" que substituirá a lógica da identidade que prevaleceu durante toda a modernidade. Enquanto esta última repousava sobre a existência de indivíduos autônomos e senhores de suas ações, a lógica da identificação põe em cena "pessoas" de máscaras variáveis, que são tributárias dos sistemas emblemáticos com que se identificam. (ibidem, p.13)

O prazer dos sentidos, o jogo das formas, o retorno com força da natureza, a intrusão do fútil, tudo isso complexifica a sociedade, por conseguinte a cidade. E assim, podemos falar de pós-modernidade como essa mistura orgânica de elementos arcaicos e outros mais contemporâneos. Como uma colcha de retalhos, a pós-modernidade caracteriza-se num conjunto de elementos totalmente diversos que estabelecem entre si interações constantes, agressividade ou de amabilidade, de amor ou de ódio, mas que não deixam de constituir uma solidariedade específica que é preciso levar em conta. Ainda segundo o autor, há uma barroquização das sociedades contemporâneas e o prazer pode ser vivido como um modo de se apropriar do mundo. Essa compreensão propõe uma lógica da identificação, em detrimento da lógica da identidade.

Há um *espaço viscoso*, ao mesmo tempo teatral e pictórico, emoldurado, que identifica a imagem da cidade a uma chave para compreender a dinamicidade de sua organização e construção. Seu caráter pós-moderno estabelece uma trama onde o *décor,* o prazer estético e o conteúdo da moldura dão os tons para a temporalidade e todos esses elementos culminam na mudança paradigmática mais importante: a inversão do tempo que faz que seja menos a história linear que importe do que as histórias humanas. "Einsteinização"

do tempo, como já se disse, ou seja, o tempo se moldando no espaço. Trata-se, sobretudo, de um *carpe diem* de antiga memória, tradutor de um hedonismo difuso.

O pós-modernismo na cidade que cultiva um conceito de tecido urbano como algo fragmentado, uma colagem das histórias locais, dos desejos, das fantasias particulares, das tradições vernáculas cria uma ciranda de tempos. O espaço não é mais moldado para os propósitos sociais, e sim, para princípios estéticos. Nesse movimento, floresce uma "indústria da herança", assim como a casa e seus interiores, a cidade já não é vista como máquina, mas como uma antiguidade possível, ressemantizada. As referências não têm sentido linear e transitam esporádicas por tempos desencaixados. O moderno ganha revestimentos.

A questão pós-moderna é a desconstrução, a linguagem da cidade tornou-se uma narrativa particular e subjetiva, embora o material usado seja social e cultural. Tudo é ritualizado, a subversão nesse contexto é o impacto emotivo, memorativo, estético. A cidade de Palmas perdeu a metáfora da máquina e adquiriu a da moldura, o conteúdo da moldura, porém, é o que nos cabe analisar – esse espaço urbano representacional – tecido de fios imaginários nas suas percepções-metáforas, constituindo-se como metalinguagem da cidade.

A imagem dos arquitetos de uma *cidade na moldura*, além do sentido de encaixe entre a serra e o lago e do prazer estético atribuído à forma, remete ao significado mais denso inscrito na cidade, que não raramente povoa o imaginário urbano: o sentido de obra de arte. Inscrita nos limites da tela e, portanto, ao mesmo tempo finita e eterna, a cidade figura congelada no tempo da obra de arte. Esquece-se por um momento que a cidade é espaço dinâmico, de transformação incessante; mais do que arte, é artefato sujeito às vicissitudes que nem sempre caberão nos limites da moldura. Essa representação é também uma representação-desejo, desejo de permanência, de definição, de preservação da imagem urbana por seu valor estético, como obra, e não como artefato.

A metalinguagem da cidade pós-moderna

Traços do pós-modernismo na arquitetura

Palmas foi projetada com certo teor de modernidade. Os discursos sobre ela são pautados por esse ideário, mas a sua compreensão não se fixa a uma imagem, a um uníssono discursivo, porque ela gera imagens recortadas, uma quadra não se detém na outra. Visualidades somam-se a fragmentos e suas materialidades diluem-se no imaginário, contando que ela é uma outra cidade. "Uma cidade cópia de Brasília, que reproduz aqui tudo que tem lá", é o discurso recorrente do transeunte ao acadêmico! Opera-se uma generalização, segundo a qual, a lógica é de identificação entre as duas cidades, assim, a referência de Brasília é um elemento do imaginário social, quando se aborda Palmas.

Mas na arquitetura e no urbanismo observamos uma paisagem urbana *bricoleur*. Para ver Palmas, é preciso, então, se ater às suas filigramas. Esses detalhes ilustram a pós-modernidade, construindo-se como linguagem para compreendê-la.

Portoghesi (2002) esclarece que, quanto à arquitetura, o que marca o fim do modernismo é a presença do passado, abre-se caminho para a liquidação definitiva das restrições aos laços da história: uma recusa à ideologia do eternamente novo, associado ao movimento moderno.

Essa arquitetura é marcada por volumes exuberantes, colorismo em profusão, enxertos do vocabulário clássico, e traz também certo ar debochado tanto nos artefatos como na forma de crítica tecida ao modernismo, como a *Forma segue fiasco,* de Peter Blake, para ironizar o princípio *forma segue função* do movimento moderno. O pluralismo triunfou e evidencia-se nos últimos anos por meio da arquitetura, como linguagem e meio de transmissão de ideias, reforçada e levada adiante pelo pós-moderno, identifica os *primitivos de uma nova sensibilidade* Portoghesi (2002), mas permanece ainda incompleto.

Imagens arquitetônicas exemplificam essa nova linguagem. Procuramos, antes de prosseguir a discussão do conteúdo pós-mo-

derno, identificar traços dessa linguagem em Palmas, demonstrando que além do urbanismo, os traços do pós-modernismo também comparecem nos edifícios públicos e privados. São detalhes de forma, de cor, de uma arquitetura não linear composta da multiplicidade de abordagens, de fragmentos, cuja inspiração parecia estar em toda a parte.

Figura 22 – Bar localizado numa esquina na Quadra 103 Sul. Fotografia tomada em julho de 2007.

Figura 23 – Paolo Portoghesi (2002, p.15) – Academia de Belas Artes em L'Aquila.

Figura 24 – Hospital Geral de Palmas. Fotografia tomada em setembro de 2006.

Figura 25 – Edifício do Colégio Marista em Palmas. Fotografia tomada em setembro de 2006.

Figura 26 – Detalhe da edificação. Fotografia tomada em setembro de 2006.

Figura 27 – Paolo Portoghesi (2002, p.11) – Piazza d'Itália de Charles Moore.

Figura 28 – Paolo Portoghesi (2002, p.20).

Quando observamos os traços, as cores, as colunas, os volumes diversos apresentados por Portoghesi (2002) e várias paisagens arquitetônicas em Palmas (Figuras 22 a 28), deparamos com similitudes dessa linguagem *bricoleur* que pulula aqui e acolá, não formando um tecido contínuo, mas fragmentos que se mesclam a outros conteúdos, até mesmo modernos, formando um conjunto plural. As residências seguem padrões e modelos diversos, cores do suave ao vibrante, gerando paisagens sólidas e pastéis. Cilindros e triângulos substituem, por vezes, as "caixas de concreto", dando sinuosidade às linhas em movimentos pontiagudos, circulares e angulosos.

Teóricos diversos concordam que o lugar privilegiado para iniciar o debate sobre o pós-modernismo é a arquitetura, pois seria nesse campo que ele teria surgido e o "fim" do movimento mo-

derno teria como marco a implosão, em St. Louis (Missouri), do edifício Pruitt-Igoe.

Segundo Kumar (1992), o movimento pós-moderno iniciou uma atmosfera de teatralidade ou espetáculo e a cidade passa a ser tratada como palco, um lugar para o desfrute e exercício da imaginação, tanto quanto um sistema utilitarista de produção e consumo. Para Connor (2004), a razão por que o pós-modernismo recebe uma definição relativamente indiscutível na arquitetura vem da visível supremacia da experiência do modernismo arquitetônico no século XX. Iniciando nos primeiros anos do século com as práticas arquitetônica utópicas, centralizadas pela escola Bauhaus, fundada na Alemanha, e tendo como expressão máxima a obra e os escritos de Walter Gropius, Henri Le Corbusier e Mies van der Rohe, equivaleu a um programa unificado de mudança na arquitetura. O pós-modernismo em arquitetura consiste no afastamento da geometria e do conteúdo do modernismo:

> um brilhante estudioso anglo-saxão que analisou os acontecimentos mais recentes da arquitetura com os instrumentos da linguística, entende que este ocaso já tenha se acostumado, e até fixa, com perspicaz ironia, a data exata da morte da "arquitetura moderna": ela coincide – às 15h32 do dia 15 de julho de 1972 – com a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, construído em 1951 de acordo com os "ideais mais progressistas do CIAM" (a organização internacional de arquitetos modernos criada por Le Corbusier em 1928 [...] este conjunto havia se tornado em virtude de seus edifícios colmeia [...] uma espécie de prisão para seus habitantes, o símbolo materializado da sua condição de explorados [...] A hipótese de restauração ou adaptação do conjunto foi afastada pelo juízo negativo dos psicólogos e sociólogos, que imputaram às escolhas arquitetônicas boa parte da responsabilidade por tal fenômeno patológico. (Portoghesi, 2002, p.60)

Assim, novas *sensibilidades* (englobando ideias e formas) passaram a dominar a arquitetura, o urbanismo, o projeto urbano, mas

não apenas esses campos, também a arte, a filosofia, a literatura e a própria ciência, esta última, especialmente, no que se refere à metodologia científica.

Cabe ainda uma questão: o que pensam os intelectuais brasileiros que se ocuparam dessa questão? O que mapeamos foi um número reduzido de pesquisadores brasileiros que teceram a leitura do pós-modernismo na cidade. Os que empreendem esse debate, na maioria das vezes, o fazem pautados por um modelo de crítica com fortes lastros marxistas, muito mais negando essas características, transformando-as em mais uma "face", "etapa" do capitalismo, e reduzindo toda a análise cultural e filosófica do movimento ao seu desdobramento econômico.

Silvio Colin (2004), entretanto, concebe a arquitetura como produto cultural; para o autor, o pós-modernismo nasceu na arquitetura, ou pelo menos nesse espaço manifestou-se com maior ênfase, e sua ideia migrou para outras áreas da cultura, sobretudo a filosofia e a literatura, nos quais desenvolveu um corpo teórico significativo, mas não retroalimentou a arquitetura. A leitura feita no Brasil marca uma análise precipitada do pós-modernismo, como um suposto "modismo", ou outras abordagens como um simples continuísmo "moderno", a partir de excentricidades. O autor segue a via inversa: o pós-modernismo está muito vivo, em estado latente, e, apesar de não ter sido entendido na amplitude de sua proposta, talvez nem mesmo por aqueles que a formularam, se constitui na mais poderosa fonte de inspiração criativa da arquitetura do nosso tempo, dividindo espaço com diversos outros movimentos. Afirma ainda que é papel dos intelectuais serem *operadores simbólicos*, por sua capacidade de interpretar e manipular os espaços urbanos em todas as suas dimensões, sejam elas físico-funcionais, sejam simbólicas e estruturais.

Olalquiaga (1998), no estudo das sensibilidades culturais contemporâneas, concorda que o pós-modernismo está vivo e milhões de detratores ao longo do tempo não foram suficientes para subtrair a sua evolução.

Arantes (1998, p.12), em *Urbanismo em fim de linha,* compreendeu o envelhecimento do moderno e teceu a crítica incisiva as abordagens *multiculturalistas* da cidade e as sua *tintas,* em um livro igualmente crítico, como a própria autora reconhece, às tendências hegemônicas pós-modernas:

> o termo pós-modernidade: evito utilizá-lo porque, além de se tratar de um rótulo, carrega consigo uma ilusão, a de que estamos vivendo um momento histórico inteiramente diverso, além do mais para melhor, pois grandes erros teriam ficado para trás. Na verdade não vejo ruptura radical, pelo contrário. Como também estou convencida de que o irreversível envelhecimento do Moderno se deu justamente por ter realizado o que prometera, ou melhor, ao realizar-se transformou-se no seu contrário, aquilo que chamamos de pós-modernidade não seria mais do que o capítulo conclusivo desse próprio movimento de reversão. Modernidade e pós-modernidade não são pois alternativas (a serem escolhidas numa espécie de bazar cultural), mas passos unificados de um mesmo processo de ajuste da sociedade às reviravoltas que dá o capitalismo para continuar o que sempre foi, e de cujas metamorfoses a paisagem urbana é a fachada mais visível.

A tese de Arantes (1998, 2001) é brilhante, trouxe uma discussão sobre o "envelhecimento do moderno", a partir da operacionalização da lógica do desenvolvimento capitalista das forças produtivas nos diversos produtos e na cidade; por conseguinte – o elementarismo programático das formas simples, do produto em série, estandartizado, das fachadas homogêneas, das aberturas padronizadas etc., obedecendo à linha de montagem –, cujo término da linha evolutiva se dá quando as imagens arquitetônicas tornam-se imagens publicitárias que, uma vez consumidas, devem ser substituídas. Entretanto, não concordamos inteiramente com essa ideia, primeiro por impor uma visão unilateral da pós-modernidade (rótulo), transformando um conjunto de mudanças que não interferem apenas no âmbito econômico em uma "ilusão de que estamos vivendo um período extremante novo"; como vimos, não se trata disso, pois o debate

pós-moderno estabelecido por autores franceses, norte-americanos, italianos, brasileiros, entre outros, se pauta pelo entendimento de que o fenômeno pós-modernidade interfere em vários domínios da vida, não apenas no âmbito econômico. Também concordam que não se trata de uma ruptura total com a modernidade, mas uma reação que procura tanto revisar o moderno como superá-lo.

No mundo pós-moderno, muitos concordam, não há uma ruptura radical, o que não os impediu de mapear um conjunto de novos traços no universo urbano, não apenas no campo da arte e da arquitetura, mas da própria vida engendrada nesse universo.

Arantes (1998) também argumenta que a tentativa de dar "sentido" à cidade "ressuscitando um lugar", nas palavras da autora, de conteúdo simbólico forte, de práticas sociais sedimentadas pela tradição, consiste apenas numa "resistência com ares do tempo" de franca apologia neoconservadora. As novas intervenções são vistas por Arantes (1998, 2001) apenas como *décor* cultural e a pluralidade não passa disso, a tentativa de recuperar espaços degradados se converte em cenários para uma vida urbana e uma identidade "impossível" de resgatar.

Compreendemos que, embora estejamos vivendo um período de angústias e ausência de modelos, e muitas vezes o que se apresenta esteja imbuído de fragilidade e incerteza, o homem e a sociedade e, portanto, a cidade não deixam de ser conjuntos simbólicos por excelência. Ainda que se queira, por piores condições que se revele, o espaço urbano está imerso em sentidos, revitalizado ou não, rearquiteturado ou não. A sociedade também não deixa de continuar tecendo identidades e, sobretudo, as sociedades urbanas não deixam de continuar buscando soluções para os problemas cotidianos, construindo lugares plenos de sentido e resistências a cada nova paisagem, seja ela moderna ou pós-moderna.

Vemos que essa perspectiva, da crítica tributária da ideologia do método, suprime conteúdos, reduz aspectos, e o mais lamentável: revela-se um discurso iconoclasta que não traz nenhuma proposta, além da crítica em si, o ideário é de que não há mais solução! Esse caráter finalista é por si também uma ilusão, uma postura psicológica

ante a desilusão da modernidade. Também a ideia *de que o esgotamento do moderno se deu porque se cumprira na periferia o que prometera* é um caso a se pensar, pois os planos não foram cumpridos e ainda menos a totalidade das ideias modernas, por um lado; por outro, se se esgotou, não teria sentido tornar-se o *fim de linha,* outro contexto, e ainda ser o mesmo contexto, *o mesmo fio vermelho da abstração*; ou seja, se chegou ao fim, como poderia o modernismo transformar-se no seu contrário para continuar o que sempre foi? A autora toma o moderno e o pós-moderno como sinônimos de sistema capitalista, que embora se entrecruzem, são conteúdos distintos, e transforma todas as possibilidades da cidade em "alienação contemporânea". Arantes (2001), na abertura da edição revisada, admite que essa leitura já é datada. Não se trata também de tecer a apologia ao modernismo ou ao pós-modernismo tampouco, esses movimentos em sim mesmos contêm vários problemas. Para muitos, a pós-modernidade é a modernidade sem os sonhos que a tornaram suportável, tão pesada à sua maneira. Talvez o seja, mas sociedade e cidade estão imbuídas desse conteúdo, é necessário compreendê-las melhor.

Traços do pós-modernismo no urbanismo

Podemos dizer que a cidade de Palmas está no interior de suas quadras, é possível vê-la e atingi-la apenas de dentro para fora. De acordo com os arquitetos entrevistados, era para ser *uma cidade no centro*, cada quadra seria uma *cidadela* de oito a dez mil habitantes, muito próxima da organização social da cidade de pequeno porte, fora da quadra seria uma *cidade moderna,* com as avenidas largas para que, no futuro, com o avanço dos transportes, se pudessem implantá-los com facilidade. Essa organização teria capacidade para um milhão de habitantes.

> *Tudo ali é muito mais flexível, nós trabalhamos o centro da cidade misturado com o centro cívico... Nós fizemos um macro desenho que tinha como princípio a flexibilidade, por exemplo, uma quadra teria*

> *350 h por hectare, ela poderia ter um prédio, 10 prédios, 20 prédios, ou prédios misturados com casas. O objetivo era dar esta capacidade de criação no interior, a ideia era dar muita flexibilidade ao desenho para que a cidade fosse diversa.* (Narrador 5)

Quando observamos o mapa de Palmas (Figura 29), identificamos uma cidade com a malha ortogonal; mas aproximando a lupa das quadras, elas perdem esse formato de grelha e percebemos outros grafismos, pois a macroescala da quadra – o que dá a ela um certo valor de bairro – faz que ela possua outras quadras denominadas quadras internas, como podemos observar no desenho de algumas delas (Figura 30).

Podemos dizer que as quadras de Palmas aproximam-se do que Portzamparc (1992) vem chamando de *terceira era da cidade*, que se enquadra nas características do pós-modernismo. A *terceira era* é formada de arquipélagos de bairros que se costeiam, fragmentos de todas as escalas, alguns inteiros e quase homogêneos, outros bastante heterogêneos, saídos de uma superposição de diferentes cidades.

> Dependendo do lugar a 3ª Era apresenta uma cidade a se decifrar, a inventariar, a reciclar, mas também a inventar, a criar. Trata-se de cruzar lógicas e pensamentos diferentes em função dos bairros específicos. [...] Elementos pictóricos, recortes de desenhos, tramas coloridas se perdem e se reencontram alternadamente, onde o todo é uma grande forma plena de sabor, de riqueza e de novas descobertas a cada instante. (Portzamparc, 1992, p.42-3)

São vários os elementos que caracterizam o pós-modernismo na cidade, podendo destacar-se também a quadra aberta que, para Portzamparc (1992), permite reinventar a rua. Ela é realçada por aberturas visuais e pela luz do sol. Os objetos continuam autônomos, mas ligados entre si por regras que impõem vazios e alinhamentos parciais. As formas individuais e coletivas também coexistiriam. As fachadas externas se deslocariam com alternância, constituindo uma atmosfera densa e íntima.

Figura 29 – Mapa do plano diretor de Palmas.

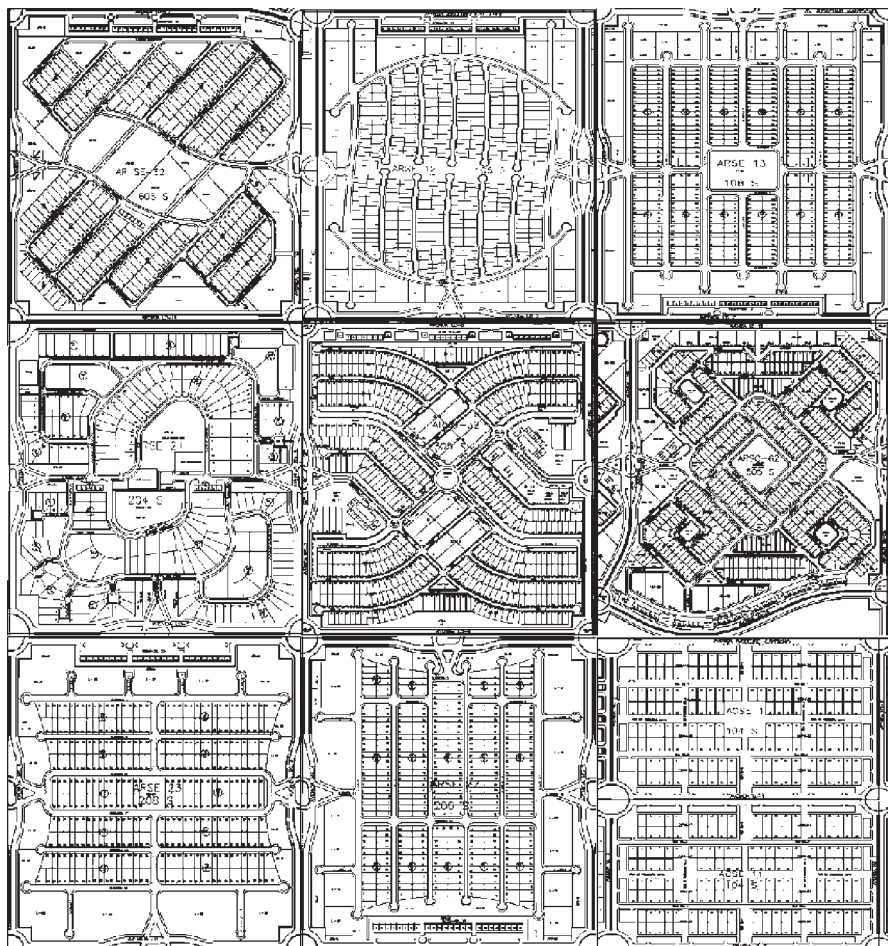



Figura 30 – Desenhos das quadras na porção sul do plano diretor. São representadas as quadras 606, 106, 108, 204, 305, 605, 208, 206, 104, respectivamente.

Segundo Righi (2007), a quadra aberta é formada por construções com fachadas planas de diferentes alturas, alinhadas nos limites dos blocos justapostos, abertos à quadra. Dentre as preocupações desse tipo de urbanismo, comparece o estabelecimento de um modelo de construção para criar novas relações sociais.

Mesmo que as quadras de Palmas não sejam totalmente delineadas por essas características estabelecidas na teoria da *terceira era da cidade*, isso ainda em razão do ecletismo com que foram estabelecidas, muitos elementos comparecem idênticos a essas elaborações, como podemos examinar em algumas quadras exemplares, a começar pela intensa diferenciação entre uma e outra, ou seja, são desenhos diferentes projetados por arquitetos e urbanistas diferentes:

Figura 31 – Quadra 204 Sul. Imagem obtida pelo software Google Earth e detalhes de fotos tomadas em 14 de janeiro de 2007.

Figura 32 – Quadra 204 Sul, ponto comercial no interior da quadra "Adega e Cafeteria". Fotografia tomada em 14 de janeiro de 2007.

Na quadra 204 Sul[2] (Figuras de 31 a 37), observamos a pluralidade de usos, onde se encontra uma praça geminada, a igreja, o parque infantil, várias alamedas, um pequeno comércio formado por sete ou oito estabelecimentos. A quadra em si é constituída por recortes de diferentes geometrias denominadas quadras internas (QI), além de vários espaços públicos. Algumas dessas QI têm aberturas, passagens de pedestres entre uma rua, uma quadra e outra. Há diversas formas de ajardinamentos no interior da quadra, nos intervalos entre uma rua e outra, nas laterais das residências – alguns substituindo a própria calçada e, por vezes, potencialmente mais amplos do que a calçada convencional. A própria praça é plural, formada por distintos tipos de jardins, como o gramado e o bosque. A volumetria das edificações é altamente variada, ou seja, não há nenhuma padronização no interior da quadra e, tampouco, entre as quadras.

Observa-se que na quadra totalmente urbanizada não há, como convencionalmente ocorre na cidade moderna, a separação bem definida das áreas verdes, porque essas estão por toda parte, no interior da quadra.

2 Essa quadra concentra uma população de poder aquisitivo médio e alto.

A tentativa de ler as propostas projetivas de Palmas a partir da perspectiva do urbanismo pós-modernista de Portzamparc (1992) é, de certo modo, um risco; todavia, acreditamos que vale a pena corrê-lo, em razão da observação de várias quadras da cidade justificar a correlação de alguns elementos apontados por esse autor. Essa justaposição, entretanto, deve explicar-se mais pelo "espírito de época" do que pela influência direta desse autor e de suas teorias sobre os arquitetos e urbanistas envolvidos no projeto de Palmas – um ou outro talvez – uma vez que é difícil mapear as ideias obsedantes desses construtores, por causa da grande quantidade de participantes, tanto na projeção das quadras como na elaboração dos artefatos e monumentos.

A Quadra 204, entre outras, ilustra a conexão entre a teoria de Portzamparc (1992) e elementos do urbanismo em Palmas. Identificamos um híbrido em que características da *primeira era da cidade* e da *segunda era*, numa espécie de releitura, formariam a terceira.

De acordo com Figueroa (2006), tipologicamente, a quadra aberta não é uma novidade, e a particularidade dessa abordagem reside na tendência de considerar uma revisão do espaço construído e do espaço livre da cidade herdada, a partir de um posicionamento complementar do espaço já constituído.

Figura 33 – Quadra 204 Sul, ponto comercial no interior da quadra (confecções, cabelereiro e ateliê). Fotografia tomada em 14 de janeiro de 2007.

Figura 34 – Quadra 204 Sul, diferentes volumetrias. Fotografia tomada em 14 de janeiro de 2007.

> A quadra aberta é na sua essência um elemento híbrido conciliador. Permite a diversidade, a pluralidade da arquitetura contemporânea. Ela recupera o valor da rua e da esquina da cidade tradicional, assim como entende a qualidade da autonomia dos edifícios modernos. A relação entre os distintos edifícios e a rua se dá por alinhamentos parciais, o que possibilita aberturas visuais e o acesso mais generoso do sol. Os espaços internos gerados pelas relações entre as distintas tipologias podem variar do restritamente privado ao generosamente público, sem desconsiderar as nuances entre o semipúblico e o semiprivado. (Figueroa, 2006, p.3)

Na 605 Sul (quadra próxima à Avenida Teotônio Segurado), casas de alto padrão mesclam-se a edificações modestas (Figuras 38 a 45). O desenho da quadra é bastante distinto do observado

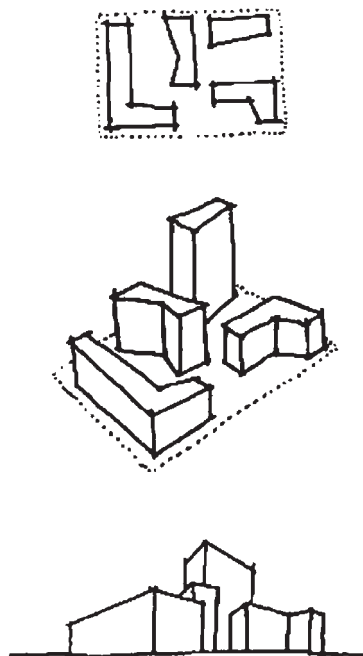



Figura 35 – Quadra Aberta – Croqui (Figueroa, 2006).

na 204 Sul; entretanto, a organização espacial estabelece algumas características semelhantes às observadas na anterior, embora a quadra não esteja totalmente urbanizada, ou seja, as ruas não estão pavimentadas, os parques continuem na terra nua e os espaços públicos, praças e jardins estão cobertos pelo matagal, misturado ao cerrado remanescente. O mato alto invadindo as alamedas e os vazios misturam-se aos quintais com hortas e galinhas passeando pelas ruas. Quando visitamos o local, as crianças saltavam impulsivas dos galhos ou dos balanços semiescondidos por entre as árvores e o capim. Ruínas do inconcreto manifestam-se nas construções abandonadas (Figuras 39 e 42).

Figura 36 – Quadra 204 Sul. lazer e paisagismo. Fotografia tomada em 14 de janeiro de 2007.

Figura 37 – Quadra 204 Sul, igreja no interior da quadra. Fotografia tomada em 14 de janeiro de 2007.

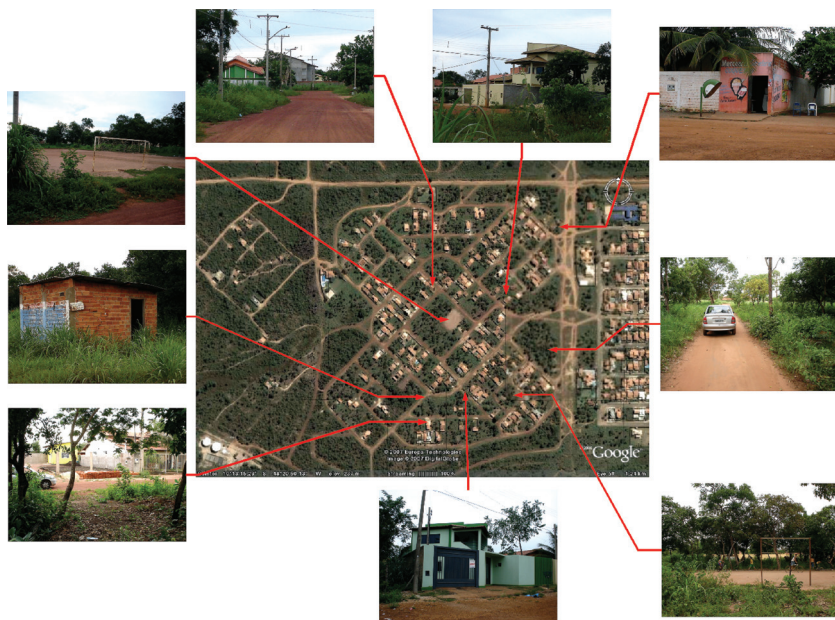



Figura 30 – Quadra 605 Sul. Fotografia aérea obtida pelo software Google Earth e detalhes em fotos tomadas em 12 de janeiro de 2007.

Figura 39 – Quadra 605 Sul, campo de futebol. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 40 – Quadra 605 Sul, o cerrado e a horta. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 41 – Quadra 605 Sul, diversidade na edificação. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 42 – Quadra 605 Sul, bar e mercearia. A esquina também está na quadra. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 43 – Quadra 605 Sul, o cerrado invadindo a rua. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 44 – Quadra 605 Sul, ruínas do inconcreto – construção abandonada. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 45 – Quadra 605 Sul, rua interna. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

A quadra 605 Sul representa, com exceção de algumas concepções na formulação do desenho, uma ruptura na imagem que vinha sendo constituída. Adentrar a quadra é inserir-se num "outro mundo" da organização da vida no espaço urbano, que se opõe ao observado até aquele recorte.

Figura 46 – Quadra 106 Sul. Fotografia aérea obtida pelo software Google Earth e detalhes em fotos tomada em 12 de janeiro de 2007.

Como podemos observar, as quadras têm configurações muito distintas no desenho, em certa pluralidade de usos, e existe uma intenção de estabelecer um sentido de comunidade. Nessa quadra, por exemplo (106 Sul), a praça tem duas igrejas (católica e protestante), cada qual em uma extremidade.

Figura 47 – Quadra 106 Sul, rua interna, praça e igrejas. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 48 – Quadra 106 Sul, quadra interna, praça e igreja. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 49 – Quadra 106 Sul, passagem da Quadra 106 Sul para a Avenida Juscelino Kubitscheck, transeuntes. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

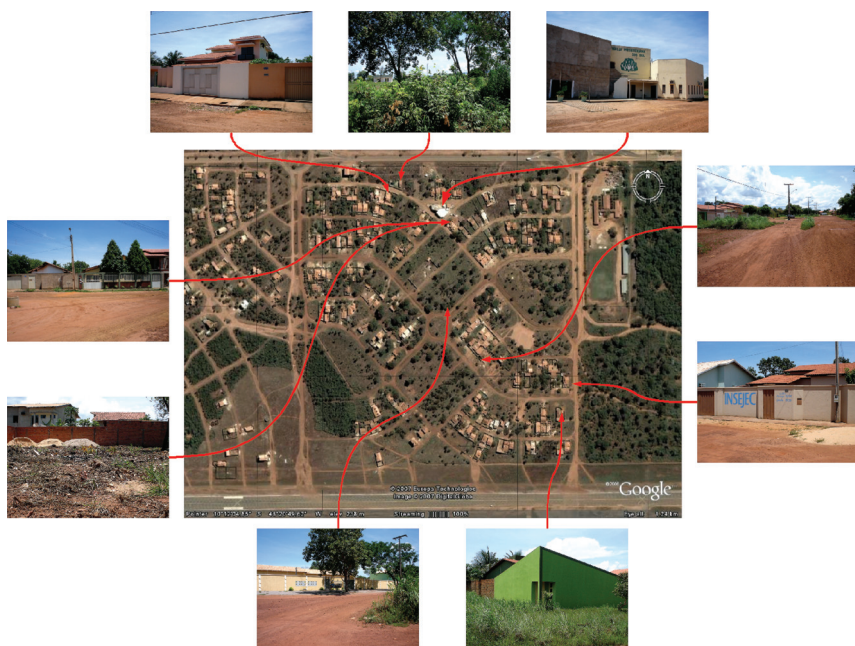



Figura 50 – Quadra 305 Sul. Fotografia aérea obtida pelo software Google Earth e detalhes em fotos tomadas em 12 de janeiro de 2007.

Figura 51 – Quadra 305 Sul, residência. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 52 – Quadra 305 Sul, ruas e avenidas. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Figura 53 – Igreja presbiteriana na Quadra 305 Sul. Fotografia tomada em 12 de janeiro de 2007.

Quando olhamos várias imagens da cidade, as percebemos conjugadas nas suas relações possíveis – a continuidade de uma paisagem conecta-se a outra – praças e monumentos ligados à rua, que percorrida vai até o mercado ou a outra avenida, na qual o conjunto de edifícios dá vista para uma outra praça, o jardim e seus monumentos. A cidade é esse tecido de imagens de significação singular, estética, estilística e social, moldada nas dobras do espaço/tempo. Lemos as representações culturais do urbano, de acordo com Fabris (2000), para quem a cidade abriga, em sua estrutura, a complexa rede de articulações culturais a enfeixar arte e sociedade, cromatizando-se como o território privilegiado de criação incessante.

O pós-modernismo configura-se nesse contexto como o entretempo contemporâneo, para o qual o conhecimento acumulado e a informação permitem conjugar num só espaço experiências diversas, de ontem, de hoje, de outrora. É o que vemos observando atentamente as colagens feitas tanto no tecido como nos artefatos urbanos em Palmas.

O acúmulo de tempos percebido por meio das formas não prescinde mais do turbilhão de criação/destruição, permanência e reconstrução do fluxo histórico, mas de temporalidades diversas encaixadas; no caso de Palmas, uma cidade derivada de uma projeção e, portanto, artificializada, onde esses tempos aparecem justapostos.

O longo debate sobre o pós-modernismo travado nas últimas décadas esforça-se por esclarecer as características desse movimento, compreendido, em princípio, por estágio da cultura. A discussão assume posições que consideram a mudança em curso e assinala o aprofundamento do mundo pós-moderno. Numa outra extremidade, o ponto culminante é a negação de que haja mudança alguma, sendo o pós-modernismo apenas uma ideologia ou, como afirma Jameson (1993), a lógica cultural do capitalismo tardio, para o qual o primeiro questionamento a fazer é se ele existe de fato. Neste último grupo, identificamos uma posição bastante ambígua entre a consideração dos traços do pós-modernismo e a sua negação, como comparece no pensamento de Kaplan (1993, p.11-12):

> Por um lado, eu sustentaria o pós-moderno como algo que representa uma "ruptura cultural", no sentido da "episteme" de Foucault ou dos paradigmas de Kuhn: o movimento pós-moderno é uma ruptura iniciada pelo modernismo, aqui encerrado como um período transicional entre o romantismo do século XIX e o atual panorama cultural. [...] Por outro lado, o "mal-estar" de meu título contesta a própria idéia de tal ruptura cultural. Alguns ensaios mostram que a concepção de pós-moderno e a afirmação de uma ruptura é que constituem o problema. Esses ensaios questionam a metalinguagem que tem sido usada para descrever nossa situação contemporânea como pós-moderna e alegar uma realidade diferente. [...] Muito se tem escrito sobre o modernismo e o pós-modernismo – demais para que eu os resenhe aqui, mas o bastante para tornar essenciais algumas distinções, necessariamente abreviadas, de minha própria autoria. Mas, antes de discutir o que se pode proveitosamente chamar de pós-modernismo, permitam-me posicionar meu discurso como algo que resiste a qualquer teoriza-

ção do pós-modernismo que invalide a própria possibilidade das distinções que estou prestes a fazer – que questione, a rigor, minha presunção da possibilidade de um metadiscurso.

Kaplan situa-se no incômodo que o termo provocou no meio acadêmico e intensifica sua ambivalência. Já Olalquiaga (1998, p.9) não apenas admite a inegabilidade do processo em curso e sua intensificação, como afirma que o pós-modernismo está vivo e constitui-se na única resposta contemporânea possível para um século desgastado pela ascensão e queda das ideologias modernas:

> Legiões de detratores não conseguiram deter sua expansão nem reduzir seu impacto, e dezenas de usurpadores fracassaram fragorosamente na estultificação de seu escopo. [...] Quer goste ou não, o pós-modernismo é um estado de coisas. É determinado, basicamente por um intercâmbio extremamente rápido e livre para o qual a maioria das respostas são falhas, impulsivas e contraditórias. O que está em jogo é a própria constituição do ser – as maneiras com que percebemos a nós mesmos e os outros, os modos de experiência que estão disponíveis para nós, mulheres e homens cuja sensibilidade é formada pela exposição urbana.

Segundo Olalquiaga (1998), o pós-modernismo, apesar de ser profanamente ambivalente e ambíguo, ou justamente por causa disso, rejubilando-se no consumo, celebra as obsessões, ignora a consistência, evita a estabilidade e favorece as ilusões e o prazer. Mafesoli (1996), sob o mesmo prisma, fala do hedonismo do cotidiano, que ilustra com a metáfora da colcha de retalhos. Concordamos com a perspectiva desses últimos autores que admitem o delineamento dessa mudança de sensibilidade, mas é preciso destacar que eles, assim como nós, não subtraímos desse movimento uma visão crítica. Considerar o pós-modernismo, diferentemente da perspectiva de Kaplan (1993) ou Jameson (1993), não significa admitir, sobretudo, no que se refere aos projetos inconclusos da modernidade, que as novas ideias em curso têm soluções melho-

res e que há uma ideia de evolução; aliás, o conceito de evolução é uma ideia engendrante do moderno e não do pós-moderno. Como afirma Olalquiaga (1998), o debate muitas vezes se prende a argumentações do tipo certo ou errado, que tiram do pós-modernismo duas de suas características mais importantes: a versatilidade e o esvaziamento das hierarquias.

No que se refere à cidade, podemos traduzir essas palavras com o termo flexibilidade, não mais a rigidez funcionalista e o zoneamento. No caso de Palmas, não mais o planejamento, mas o macroprojeto, não detalhado, sob monitoramento, mudando aqui e acolá, implantando uma cidade que se reconhece como inacabada.

3
A ESCULTURA DE LINGUAGEM DA CIDADE IMAGINÁRIA

"Devolvo as palavras do outro que atrevidamente capturo no silêncio o entretempo"

(Glória Kirinus)

A cidade vista do prisma de um lustre

Ver a cidade *através do prisma de um lustre*[1] é uma tentativa de aplicação dessa metáfora no exercício metodológico de ver a cidade na relação realidade/miragem/imaginação/memória. O prisma do lustre decompõe a imagem, desfoca e fragmenta ao mesmo tempo que multiplica as formas, mistura as cores e produz um onirismo a partir do reflexo decomposto do real. Todavia, no jogo complexo

1 Cecília Prada (2002, p.29), num artigo sobre o fazer poético de Cecília Meireles, aborda a sua literatura e a forma associativa com a qual ela olhava o mundo e o retinha em forma de memória. Ao falar da sua infância numa entrevista, Cecília narrou o seguinte: "tudo quanto naquele tempo vi, ouvi, toquei, senti, perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível... céus estrelados, tempestades, chuva nas flores, frutas maduras, casas fechadas, estátuas, negros, aleijados, bichos, suínos, realejos, cores de tapete, bacia de anil, nervuras de tábuas, vidros de remédio, o limo dos tanques, a noite em cima das árvores, o mundo visto através de um prisma de lustre".

entre a realidade e a representação, a metáfora do prisma do lustre é a porta de entrada para a compreensão da cidade na sua intersecção entre percepção, imaginação e memória, ou seja, é mais do que a simples aparência, porque nessa relação estão todas as peças para a composição tanto do cenário quanto do seu sentido. A essência não está para além desse aparente/múltiplo/complexo/fragmentado, mas reside nele, fundamentalmente. Na imagem figura o tecido da cidade que é essencial.

Na caleidoscópica decomposição da imagem no prisma de um lustre está a marchetaria do tempo, a subversão do *devenir* da lembrança nas teias da memória e a força da imaginação urbana. De modo paralógico, contraditorial ou antinômico, a efabulação do prisma do lustre aproxima a imagem do real. É a partir do difuso nele inscrito que pensamos sobre o que vemos e como vemos. Acostumamo-nos a ver a sequência das partes, nos esforçamos para unir o fragmentado. Nossa preocupação é sempre reconstituir o quebra-cabeças na sua composição figurativa; temos ainda muita resistência em compreender o abstrato, o decomposto, o não linear, sobretudo quando ele se apresenta na forma de imagem. Paradoxalmente, a modernidade caminhou sempre na direção da decomposição, da fragmentação, da abstração.

A realidade urbana pós-moderna nos chega como a imagem refletida no prisma de um lustre. E é apenas a partir do detalhe que alcançamos sua coerência possível. Talvez por isso, o pós-modernismo seja um movimento tão difícil de ser aceito. Primeiro, porque ele é profundamente abstrato, se constitui de detalhes descontextualizados, de citações de tempos discordantes, aglutina a experiência cultural da humanidade e, sobretudo, aquelas colhidas na alta modernidade, no século XX, e extrai o que lhe convém, o que é mais consumível ou o que dá mais prazer. Segundo, porque é difícil ver onde e como ocorre a mudança. Perguntamos sempre: o que mudou de fato? E questionamos nossos insucessos recorrentes no campo político-econômico, por exemplo. No âmbito sociocultural, a mudança é um pouco mais discernível e como, de fato, na perspectiva do pensamento complexo, o socioeconômico não se

separa do político cultural, tudo mudou sensivelmente, mas não mudou radicalmente. O pós-modernismo marca esse estágio de transição – não é mais moderno, mas também não deixou de sê-lo ainda – vários teóricos concordam nesse ponto.

Observamos que o pós-moderno, dessa forma, configura a prismática condensação da experiência extremamente difícil de ser inventariada. Mas observamos também que esse entretempo combina três correntes estéticas, nas quais se inspira e identifica, sendo elas: o barroco, o dadaísmo e o surrealismo. O ponto de intersecção desses três elementos incorporados e ressemantizados pelo pós-moderno é a dimensão da ilusão. É interessante destacar que ele recolhe a experiência de duas vanguardas modernas distintas entre si, mas muito próximas, pois o surrealismo evolui do dada, e se soma a uma experiência que é antitética à própria modernidade, como vemos no exemplo do barroco. O contrário é coexistente.

De acordo com Beckett (1997), o dadaísmo e o surrealismo consistem numa arte do fantástico surgida num momento de perda de energia do moderno, como movimento de reação às atrocidades da primeira guerra. Essa arte do fantástico tem um profundo caráter filosófico, ocupando-se da introspecção e da exploração do irracional. O dadaísmo procura destruir as convenções, ironizá-las, é profundamente travesso. O surrealismo, compreendido como metarrealidade, concentra sua afeição nos paradoxos visuais: embora as coisas possam dar a impressão de ser normais, o anômalo está por toda parte. Com suas formas fantásticas, absurdas ou carregadas de poesia, tendem para o enigma, o misterioso e o obsessivo, num longo impulso criativo.

> O surrealismo começou "oficialmente" em 1924, com um manifesto redigido pelo escritor André Breton (1896-1966). Denominando-se "surrealistas" para ressaltar a idéia de estarem acima ou além da realidade, os membros do grupo combinavam o irracionalismo do dada à ideia de pensamento puro e desarrazoado, produzido por sonhos e associações livres – um conceito bastante inspirado nas teorias de Freud sobre os sonhos. Para explicar a busca pelo fantástico, o grupo usava a frase do poeta Lautréamont:

> "[...] belo encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva numa mesa de dissecação". (Beckett, 1924, p.363)

Da composição barroca retoma-se o frívolo, a emoção, o prazer do corpo e dos sentidos, a ilusão, o jogo de contrários entre o efêmero e o eterno, ou seja, novamente aquela pulsão irracional e sua inconstância. O barroco, o dadaísmo e o surrealismo fornecem ao pós-moderno os conteúdos de reação, uma antítese à razão moderna combinada com ela mesma, pois lembremos que o pós-modernismo não é uma ruptura radical como o moderno.

Compreender Palmas com os óculos do pós-modernismo é ater-se à significância do espaço urbano na construção da sensibilidade e da inteligência contemporânea. A cidade comporta ilusões espaciais e temporais e no entretempo da ausência somam-se fragmentos do barroco, do surrealismo, do dadaísmo, sobretudo este último, na forma do *kitsch*, e o moderno aparece ora como um "desejo", ora como uma lembrança. Esses elementos reúnem-se na imagem – antessala do imaginário – e reafirmam-se no dinamismo das representações sociais.

Para colher essas representações, aplicamos também, além do colhimento de narrativas por meio das entrevistas, um questionário performático, com o título *Contando Palmas*, para várias séries de cinco colégios localizados em pontos distintos da cidade. Esse questionário foi composto de cinco questões que, de certo modo, preparavam o aluno para responder a sexta questão, mais descritiva e qualitativa, a partir da qual eles redigiriam um pequeno texto, "contando Palmas". Tais questões tiveram o objetivo de avaliar como a cidade é vista por eles, além de observar como se geravam as noções espaciais dos alunos em relação à cidade, que forma a cidade tinha para eles etc.

Lançamos, assim, as seguintes questões:

> *Existe outra cidade que se parece com Palmas? Se sim, qual e por quê?*
>
> *Você mora num bairro ou quadra? Existe diferença entre bairro e quadra? Qual?*

O que é morar em Palmas?

Você é palmense?

O que você gosta e o que você não gosta em Palmas?

Descreva como é a sua cidade (Lembre-se de suas sensações, emoções, visões...)

Qual é a forma da sua cidade? (Se você fosse desenhar Palmas, ela se pareceria com o que?)

Como é a Praça dos Girassóis? O que tem nela?

Iniciamos a análise das respostas pela seguinte ordem: a cidade, a praça e as quadras. As respostas recortadas ao longo do texto assemelham-se, quando não se repetem, a inúmeras outras resultantes dos questionários aplicados no Colégio Estadual Dom Alano, no Centro de Ensino Médio (CEM) Castro Alves, no CEM Taquaralto, no CEM Santa Rita (Aureny), colégios onde foram respondidos aproximadamente 341 questionários por alunos das séries finais do Ensino Fundamental e Médio.

Neste capítulo, procuraremos relacionar as imagens-metáforas que compareceram ao longo do texto, nas diversas narrativas sobre Palmas, assim como investigar o espaço urbano como *lócus imaginal*, simbólico e gerador de representações, e ainda analisar teoricamente essas respostas, bem como debater sobre os múltiplos olhares que a cidade suscita nas suas esferas visíveis e invisíveis, nas suas vozes e silêncios e nos diálogos viáveis, possíveis.

Por meio do imaginário, a cidade vai sendo esculpida em outras linguagens. A escultura de linguagem da cidade imaginária constitui outro monumento urbano para uma cidade específica. Pesavento (1999, p.32) contribuiu com essa nova compreensão de monumento urbano, construído por meio da linguagem pela atribuição de sentido que é dada à cidade de forma individual e coletiva por seus habitantes.

> Como nos diz Jean Christophe Bailly, Paris é a cidade em prosa por excelência, onde ao romance das ruas, descritas pelos seus incontáveis passantes através dos séculos, se soma à materialidade

objetal de seus prédios e monumentos, verdadeiros poemas arquiteturais.

Para Mello (2006), ou a cidade é texto ou o texto ajuda a compreender a cidade. Para Pesavento (1999), a literatura, ao dizer da cidade, é uma sensibilidade feita de texto. Vê-se um mergulho no sentido da metáfora têxtil – texto é tecido, figuração e o próprio tecido urbano, a grafia que o possibilita – no texto tudo é relação, ou seja, a cidade imaginária/literária une texto e tecido.

Observadores/construtores da cidade, que se não lhe acrescentaram um tijolo, compuseram esculturas monumentais nas infinitas metáforas, descrições, poesias, contos, narrativas elaboradas a partir da experiência e da sensibilidade na intersecção entre a percepção, a imagem/imaginação e a memória. *As cidades invisíveis* de Calvino (1990a), obra amplamente discutida, comentada e citada em toda referência sobre imaginário da cidade, é um exemplo literário dessas construções urbanas em que a imaginação, associada às outras formas do pensamento e aos sentidos, desempenha um papel fundamental.

É difícil terminar o livro de Calvino e lembrar o nome de todas *as cidades invisíveis*, mas fácil reconhecer na sua descrição traços das nossas cidades, tanto as cidades do passado quanto as contemporâneas. Nelas depositam-se características das cidades que conhecemos. Assim, Canevacci (2004), ao interpretar a cidade polifônica, identifica São Paulo com *Cecília* – a cidade em todo lugar – que mesmo percorrida por horas ainda é a mesma cidade. A invisibilidade da cidade de Calvino (1990a) é a sua dissolvência em todas as cidades, a cidade redundante que se repete para fixar uma imagem representativa. Aquela em que *os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas* (Calvino, 1998, p.17).

Constrói-se um novo monumento nessa relação, o movimento multidirecional, a cidade esculpe-se de sentido. Tal perspectiva processa a negociação entre metáfora e metonímia na compreensão moderna e pós-moderna, já que, de acordo com Ginzburg (1989), a realidade deve ser passível de decifração venatória – a

parte pelo todo, o efeito pela causa –; a partir dos dados aparentemente negligenciáveis, remontaríamos a uma realidade complexa, não experimentável diretamente. A metáfora é vista como hipótese indemonstrável, sua rigorosa exclusão reconduz o eixo narrativo da metonímia. Por nossa vez, consideramos sintomas, indícios, signos, mas também a capacidade da metáfora de trazer imagens. Como apresenta Kirinus (2006), a metáfora hidrata o texto. Nessa hidratação temos um *monumento documento* que está para ser interpretado, como apontam os estudos de Le Goff (2003).

Para ampliar a perspectiva de Ginzburg (1989), correlacionamos esta com aquela de Calvino (1990a, 1993), para quem não se pode explicar nada se nos limitamos a buscar uma causa para cada efeito, pois cada efeito é determinado por uma multiplicidade de causas, e cada uma delas tem várias outras por trás. Conhecer é inserir algo no real e, portanto, deformar o real. Qualquer ponto ou objeto pode ser visto como o centro de uma rede de relações na qual é possível multiplicar os detalhes. Aos nossos olhos, a realidade apresenta-se múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos, próxima à imagem de uma alcachofra, um rolo, um aranzel, para o autor; ou para nós, como o prisma de um lustre.

No emaranhado inextricável da realidade, cada elemento é um redemoinho a convergir pares, contrários e paradoxos, que movem impulsos heterogêneos, os quais não devem ser negligenciados na observação.

Outro elemento importante nessa lógica é a exigência de que tudo seja descrito, denominado e localizado no espaço e no tempo, mediante a exploração do potencial semântico das palavras, de toda a variedade de formas discursivas com suas alegorias. Em outras palavras, o leque de possibilidades estilísticas dos discursos e suas diversas imagens sofrem implicações culturais e contextuais, além do grande arco-íris de posições filosóficas do racionalismo técnico-científico mais rigoroso. A isso tudo se somam ainda nossa memória e seus detritos ancestrais, combinados com o desejo imaginante.

A questão fundamental e irrevogável diante da multiplicidade/complexidade é como não se perder nesse leque de possíveis? Em

primeiro lugar, a localização no espaço e no tempo deve ser considerada em todas as associações/justaposições/aglutinações e correlações possíveis. Em segundo lugar, é importante reunir e inventariar o máximo possível de informações sobre o mesmo tema ou objeto, ainda que alguns elementos encontrados sejam contrários à tese proposta. Considerar o detalhe torna-se também fundamental quando o que se quer mapear está inscrito no campo das mentalidades, das sensibilidades. Convém manter-se fiel ao fio condutor da tese, ao seu percurso figurativo, mesmo que apareçam teses paralelas ao longo do caminho, mais sedutoras do que o objeto em questão, é preciso saber que elas podem ser desenvolvidas no futuro, e é preciso também, em cada momento científico, uma economia de expressão, ou seja, objetividade. Reconhecer, afinal, que o método científico não deve ser dogmático e que diante de questões imprescindíveis é necessário ter a coragem de admitir suas falhas e insuficiências. Se um caminho metodológico não der certo para atingir um objetivo reconhecidamente válido, não há por que não mudar de rumo.

Feyerabend (2007), no seu livro sob o título *Contra o método,* propôs uma junção de ciência e poesia, ao compreender que a distinção entre ciência e mito não é assim tão evidente ou flagrante. A aparente inauguração do anarquismo teórico dessa obra não é afinal contra o método, mas "a favor do método" sob uma nova concepção. A provocação do título, a partir de um saber libertário, é útil e afinada com a necessidade de revisão metodológica, proposta pelos novos paradigmas científicos, em que uma metodologia pluralista insurge-se contra o dogmatismo oculto das epistemologias clássicas.

Um último elemento a ser considerado nessa perspectiva metodológica é, então, a exploração da dimensão poética da realidade, o estreitamento com a arte e com o "irracional", uma vez que esses elementos fazem parte da complexidade. Como afirma Bastide (1983), não se trata de substituir o critério da verdade pelo valor estético, mas de compreender que tudo, o total, é diferente do conjunto das partes, tudo reage sobre tudo na corrente do tempo e, ao separar um fenômeno, mutila-o. Quando acaba de formular as

várias relações, essas relações já mudaram. Jogar-nos-emos ao mar como o mergulhador para conhecer, ao menos aproximadamente, sua riqueza líquida, diz Bastide (1989). Para ele, a poesia é esse mergulho, e para apreender a riqueza social em toda sua intensa complexidade devemos nos lembrar do princípio dos projetores convergentes que iluminam o objeto estudado, e proceder como num teatro onde a dançarina é aprisionada nos múltiplos fachos luminosos que jorram de todos os cantos da sala. A metáfora da bailarina, que se move no placo, adverte-nos que fixar um único ponto de luz é deixar o contorno no escuro, ou seja, perder a perspectiva da multiplicidade que envolve o objeto.

Quando falamos da cidade imaginária, a referência fundamental é sem dúvida Walter Benjamim. Segundo Damião (2006), o autor é considerado um pensador de imagens, ou seja, aquele que pensa e expõe seu pensamento por meio de imagens. Olalquiaga (1998), numa reinterpretação muito apropriada e atual, o considera um dos precursores do pós-modernismo pela forma como ele leu a cidade. Para essa autora, o *crítico lírico* antecipou, de algum modo, o olhar pós-moderno, atingindo uma compreensão da alegoria e da melancolia, e ainda mais: afirma que o método de Benjamim é rizomático e o compara ao método de Deleuze e Guattari:

> o método de Benjamim é rizomático [...] abandona o dualismo e o pensamento linear em favor de associações múltiplas em diferentes níveis semióticos. Dessa maneira, Benjamim consegue, por exemplo, mapear conflitos de uma modernidade nascente através da poesia de Baudelaire ou descrever a dramática reconstituição da percepção nos passeios distraídos desse citadino exemplar, o flâneur, cujo principal prazer era perder-se na multidão e assim observar o mundo em pacífico anonimato. Benjamim passa rapidamente da filosofia para os sinais de rua, das memórias pessoais aos tropos literários, inaugurando uma maneira de olhar as coisas cujo pleno conhecimento ainda está por vir, como demonstra a reticência acadêmica para com os estudos culturais interdisciplinares. (ibidem, p.10)

De fato, Walter Benjamim inovou na linguagem, em seu projeto tanto estético quanto político, e parece que, metodologicamente, teceu o rompimento com sua época. Em *Rua de mão única*, expõe textos na forma do mosaico de pensamentos que traz as imagens. Aborda também sobre as quinquilharias em um texto repleto de hiatos, intervalos que nos permitem degustá-los aos poucos; segundo os críticos, esses hiatos são margens que forjam o tempo da reflexão. Por fim, a leitura de Walter Benjamim relacionada à de Deleuze e Guattari delineia o percurso metodológico em construção ao longo de nosso texto e ata a ponta do fio.

A composição faz que os fragmentos redesenhem a paisagem urbana e a cidade aparece em Benjamim ora como num álbum de gravuras coloridas, ora nas suas transparências – as vitrines e as luminárias –, ou ainda, nos recônditos contornos da linguagem: nos tons suaves das folhas de chá sobre a porcelana, na luz que caía sobre as flores por entre cortinas de pérolas. Na montagem, pareceu tomar a inspiração surrealista, movimento que, tendo ele criticado e desmistificado, Benjamim (1994, p.26-8) sensatamente o fez simples e inteligível, pois, para ele, a Paris dos surrealistas era um pequeno mundo, estreito em seus limites transitando do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras: "e os jogos de transformação fonética e gráfica, que há quinze anos apaixonam toda literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo e ao surrealismo, nada mais são do que experiências mágicas com as palavras, e não exercícios artísticos".

Benjamim toma as formas fantásticas, absurdas ou carregadas de poesia do surrealismo, assim como os paradoxos visuais, o travesso, a tendência ao obsessivo – porque volta várias vezes ao mesmo tema – e também ao enigma e ao mistério, e as descortina, revelando o grande *truque* que rege esse mundo de coisas. Para o autor, é mais honesto falar em truque do que em método. A cidade é o *lócus* em que a pátina do tempo conservou o seu poder simbólico, nas pinacotecas, no teatro, nas estações férreas estão as chaves de todas as épocas que nos convidam a entrar no mundo de hoje.

Os sinais que os surrealistas viam antes de mais ninguém, transmutando-os em niilismo revolucionário, eram para Benjamim (1994, p.25) apenas tudo que sentíamos em viagens de trem, quando os trens começavam a envelhecer nas tardes desoladas dos bairros proletários das grandes cidades ou ainda *no primeiro olhar através das janelas molhadas depois da chuva de uma nova residência*. A movência dos fragmentos captada pelos surrealistas era de um mundo em transformação, assim como o próprio movimento já se transformava:

> O surrealismo está atualmente passando por essa transformação. Mas no início, quando irrompeu sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo integral, definitivo e absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos "sentido". (ibidem, p.22)

Apesar da crítica ao surrealismo e da sua negação, Benjamim (1989, 1994, 1995), ao falar da cidade sobre a óptica do *flâneur* baudelairiano, não se divorciou completamente dessa estética – ao menos na perspectiva do imaginário da cidade surrealista –, mas preocupou-se sim, por sua vez, com o sentido. Para ele, de nada servia a tentativa patética de apontar no enigmático o seu lado enigmático e só compreendemos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano.

A teoria das multiplicidades de Deleuze & Guattari (1995, 1997) detém-se em princípio na consideração do múltiplo, como singularidades; os devires, os acontecimentos (acasos), os espaços-tempos. Seu modelo de realização é o rizoma, metáfora biológica utilizada para explicar vetores que atravessam e constituem territórios e graus de desterritorialização. O ponto fundamental em que

nos detemos é o tipo de movimento que esses autores elaboram para analisar um dado contexto. O movimento é poliocular, não hierarquizado, não linear, uma dialética sem síntese.

A semelhança desse método com a "montagem" de Walter Benjamim talvez esteja no modo como atingem tanto o político quanto o estético, a ideia e a matéria, assim como o uso que fazem da referência literária e a busca da constelação de imagens. As diferenças fundamentais, evidentemente, entre o percurso deleuze-guattariano e o benjaminiano é a temporalidade na qual se debruçam e a linguagem. Quando Deleuze & Guattari (1995) escreveram sua obra a dois, cada um já era vários, e assim, *já era muita gente*, como afirmam. A linguagem que utilizam é extremamente particularizada. Uma linguagem saturada de metáforas na dobragem de um texto sobre outro, constituída de filamentos múltiplos, faz que os conceitos saltem dos seus sentidos primordiais para adquirirem outros, assim como novos conceitos surgem a todo instante. O *devir*, um dos conceitos centrais dessa obra, não é somente o vir a ser, mas relações, combinações. Qualquer sistema ou ação homogeneizadora esfacela-se a partir das *linhas de fuga*; as formações sociais são definidas por *processos maquínicos* e não por modos de produção, o movimento em ziguezague promove *agenciamentos*, conexões, porosidade, contato.

Benjamim também passa rapidamente da literatura à história e à filosofia, e, segundo Damião (2006), à uma crítica que era ao mesmo tempo teoria da literatura e da história. Pela modalidade de autoescrita, propôs um interessante modelo autobiográfico fragmentado, revelando uma topografia da memória, possivelmente nesse ponto esteja a influência da leitura de Proust. Sua estratégia é intertextual, o recurso metodológico que une essa estratégia é o da montagem associado à técnica da citação. Para Willi Bolle (2000), Benjamim esboçou retratos das cidades: Berlim, Paris, Moscou e outras, sua obra é uma constelação de fragmentos urbanos, chamados por Willi Bolle (2000) de *fisiognomias* da metrópole moderna.

Em outras palavras, Benjamim compreendeu a cidade no tempo quando fiou a mentalidade de uma época e, no seu método particu-

lar, assim como nas suas aberturas de iluminação profana, lançou as teses que saltaram no tempo para focar o atual, e de forma paradigmática compreender o mundo contemporâneo nos seus vieses moderno e pós-moderno. Desse modo, então, a atualização que Olalquiaga (1998) faz da leitura de W. Benjamim mostra-se muito oportuna.

Bolle (2000) vê na fisiognomia benjaminiana da grande cidade um paradigma para refletir sobre o fenômeno contraditório da modernidade na fusão de tradições e gêneros, nos espaços intermediários entre a filosofia, a ciência e a poesia. Não é sem razão que o pensamento de Benjamim emerge com força nos estudos do imaginário urbano contemporâneo. Talvez uma força semelhante à criação de Calvino (1990a), no decurso das cidades invisíveis.

Mas essa digressão em torno do pensamento benjaminiano não é simplesmente porque sua obra é uma referência obrigatória para os estudos do imaginário da cidade. As reflexões trazidas pela obra de Benjamim não apenas alimentaram boa parte de toda a bibliografia aqui trabalhada, mas, sobretudo, porque nos inspiraram também, por sua vez, a recolher fragmentos – narrativas dos observadores cotidianos – e a compor, por nossa vez, um retrato possível da cidade.

Mais do que as "ilusões do espelho", de duplicação, deformação e inversão do real, o prisma do lustre multiplica essas mesmas ilusões, dando a dimensão metafórica inextinguível da poética presente na vida urbana e na imagem da cidade, consequentemente. Poética e complexidade encontram-se na composição das imagens e no seu dilaceramento. Como poderemos ver, moradores, estudantes, sujeitos do cotidiano chegam de modo individual e coletivo à cidade pós-modernista, eles antes de tudo a veem pelo prisma de um lustre.

A imagem da cidade: os girassóis de pedra

As primeiras imagens e sensações que tivemos em Palmas sugeriram que fosse uma cidade radiosa. Parecia que, ao andar pela

cidade de automóvel ou a pé, o tempo todo girávamos em torno do Palácio Araguaia (sede do poder estadual); permanecemos nessa ilusão até que deparamos com o mapa e vimos que se tratava de uma malha urbana ortogonal. De certo modo, essa nova percepção incorre numa outra ilusão, pois como já estudamos no capítulo anterior, a quadra em escala macro, contém outras quadras com diferentes formas, tamanhos e desenhos, o que dá à cidade um traçado multiforme.

Os monumentos da Praça dos Girassóis, na qual se localiza o Palácio também, naquela ocasião, despertaram muita curiosidade porque parecia não haver conexão entre eles e o lugar. Estavam dispostos como se cada qual contasse uma história, narrasse um monólogo solitário para justificar sua presença ali. Esses "contos" monumentalizados e reunidos, de alguma forma, tinham a intenção de dar sentido à cidade. Contudo, havia uma inquietação, o deslocamento proposto pelos objetos causava estranheza, e naquele primeiro contato com essa paisagem, exercemos, sem dúvida, mas sem consciência disso no momento, um olhar estrangeiro, pois tudo pareceu enigmático e sem sentido.

O dia ensolarado e escaldante iluminava a justaposição dos artefatos nos seus tempos, nas suas cores e nos estilos. O que ficou desse primeiro contato é que ali estava um curioso objeto de estudo.

Dois anos se passaram ainda cultivando esse "olhar estrangeiro" e a cidade continuava incompreensível. Parecia que as pessoas que olhavam ou mesmo moravam naquela cidade tinham pouco a dizer sobre ela. Tudo o que se falava por alto é que a cidade, assim como seus artefatos, eram ideia de Siqueira Campos. Todo o acontecimento ligava-se a esse personagem e, além disso, se dizia que Palmas era uma cópia de Brasília. Foram poucos trabalhos acadêmicos encontrados, até então, além de muito sucintos. A cidade recitava um monólogo ininteligível, do qual o que se compreendia era apenas um resumo extremamente breve, um fragmento pontual e aparentemente conclusivo. Todo o resto era silêncio. Um silêncio fantasiado de inexistência!

Como nos diz Fabris (2000), tomando uma expressão baudelairiana, os monumentos, as esculturas são "fantasmas petrificados" que narram uma linguagem muda. Dar voz a essa narrativa é irromper tal silêncio.

Tudo se mostrava didaticamente paradoxal. Era preciso buscar a inteligibilidade da paisagem e, aí, de fato, a cidade virou objeto de estudo.

O primeiro problema indicado pelo objeto era a desconexão entre a temporalidade e a construção simbólica da paisagem. Havia, a partir da paisagem, uma bricolagem de tempos expressa por monumentos, ideias e perspectivas urbanístico-arquitetônicas num contexto de tempo ausente, uma vez que a cidade é resultado da velocidade da implantação emergente. Assim, a primeira dimensão ilusória que a cidade infringe a percepção é a ilusão do tempo, de uma história-memória. Vários elementos da paisagem pareciam querer confundir os sentidos, os discursos e o próprio imaginário político inscrito em tais artefatos fantasiavam posições/oposições/situações, reforçando o antagonismo oriundo de uma mesma fonte.

Exemplo desse aspecto é, por um lado, o posicionamento do discurso e da prática neoliberal que envolveu o projeto político para a implantação da capital do Tocantins, bem como suas vinculações partidárias e ideológicas muito claras nesse sentido, e, por outro lado, a proliferação de monumentos e símbolos que demonstravam o ideário socialista/comunista, como o Museu Carlos Prestes, o monumento aos "Dezoito do Forte de Copacabana" e, segundo dois entrevistados, o próprio girassol, como símbolo da cidade, teria sido inspirado nos girassóis da Rússia.

O Palácio Araguaia, como um dos marcos da paisagem, instalado em perspectiva na área central da cidade, organizado para ser visto de vários ângulos, lembra as pinturas ilusionistas das igrejas e palácios barrocos, onde todas as figuras e objetos são pintados para enganar os sentidos e atrair os olhares. O palácio ordena a composição da praça e a praça gigantesca, por sua vez, ordena a composição das quadras. O conjunto tem muitos detalhes que dão um movimento ilusório à imagem urbana.

Essas ilusões perceptivas inscritas no espaço urbano de Palmas, especialmente na área central da cidade, poderiam, entretanto, ser algo apenas individual. Para avaliar essa dimensão da imaginabilidade da cidade, observamos se essas "ilusões" perceptivas, assim como as demais sensibilidades identificadas nessa tese, compareciam nas respostas dadas pelos jovens narradores sobre as noções espaciais, formas e imagens da cidade e confrontamos essas representações com as dos narradores e com as nossas próprias, a partir das análises.

Quando a cidade é refletida por seus moradores, as comparações tocam o simulacro, mas geralmente transcendem-no. Nas respostas à questão 1 (*Existe outra cidade que se parece com Palmas? Se sim, qual e por quê?*), a comparação com Brasília é muito menos presente do que nos trabalhos acadêmicos, ou seja, entre os estudantes de Ensino Fundamental e Médio, a força do simulacro no imaginário é menor.

Os Gráficos 1 e 2 têm o caráter de ilustração do conteúdo geral de algumas respostas, porque, efetivamente, se tratou de questões qualitativas. Assim, por vezes, as redações dos alunos dizem mais do que a expressão numérica das repostas impressas nos gráfico. De qualquer modo, elas também nos ajudam a visualizar a forma como a cidade é vista por esse grupo.

Palmas parece-se com outra cidade?

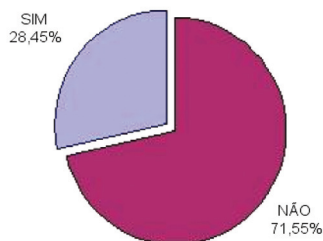



Gráfico 1 – Noção de similitude da cidade.

Gráfico 2 – Percepção de semelhança entre Palmas e outras cidades.

Dos alunos que responderam ao questionário, 71,55% acham que Palmas não se parece com nenhuma outra cidade, e dos 28,15% que responderam que sim, 21,41% acham que ela se parece com Brasília. Vejamos por quê, a partir das respostas:

1. *Dizem que Palmas tem um formato de avião e que se parece muito com Brasília, eu não sei, porque nunca fui a Brasília...*
2. *Com certeza Palmas se parece com Brasília, até porque Palmas realmente foi planejada com o modelo de Brasília.*
3. *Brasília. Palmas foi construída em cima do projeto inicial de Brasília. Avenidas grandes, quadras subdivididas por números (504 Sul). Lá também é assim. Claro que não é tão grande como Brasília, mas quem sabe um dia? Esta cidade ainda é muito nova.*
4. *Palmas foi feita do mapa de Brasília, através de Brasília foi feito Palmas. Moro em um bairro, a diferença é que nos setores fora do centro são chamados de bairros e no próximo ao centro é chamada de quadra... Não gosto da maneira como a prefeitura trabalha. Minha cidade é muito bonita no centro, mas aqui por onde*

moro, não é tão zelada como no centro, falta muita estrutura. Se a desenhasse, ela seria como uma mão, já que o nome da cidade é Palmas. A Praça dos Girassóis é bonita, tem vários símbolos bem criativos.

5. *O que eu escuto falar é que Palmas foi criada no modelo de Brasília. A cidade se parece com uma aranha, porque tem muitos setores distantes um do outro.*

As comparações estão atreladas ao ouvir falar que é assim ou a alguns detalhes que a cidade simula, como o tipo de numeração das quadras como ocorre em Brasília (308, 205 etc.) e a divisão em norte/sul, pela citação que a cidade faz de Brasília, a partir da localização espacial de alguns prédios públicos, pelo fato de ser também uma capital, cuja principal atividade é a administração, ou pelo simples fato de ser uma cidade planejada.

Quando a cidade aparece como singular, o que ocorre na maioria das respostas, o conteúdo revela como esses moradores a veem e compreendem nas suas particularidades, conforme segue:

1. *"A cidade complicada". Palmas, que cidadezinha doida, hein! Existem muitas razões para eu falar isso... Muito legal para sair, curtir, se divertir, e ao mesmo tempo muito ruim. Às vezes quero ir ao terminal rodoviário e para chegar lá o ônibus tem que dar muitas voltas naquela praça dos girassóis, levo em torno de uma hora para chegar. Para mim, Palmas teria que ter essas avenidas largas. Ótimo, mas tinha que ter menos rotatórias porque isso faz com que Palmas se torne chata... Deveria ser como o Rio de Janeiro, sem queijinhos... Ensino melhor...*
2. *Palmas é uma cidade que foi planejada muito bem... Nossa cidade tem forma de uma bola, pois parecemos andar sempre em círculos...*
3. *Palmas tem o formato de um girassol e a praça é muito grande, mais não tem nada de legal lá.*
4. *Eu gosto de morar em Palmas, mesmo com suas diferenças, morar aqui é a melhor coisa que me aconteceu. Se eu fosse desenhar Palmas, ela se pareceria com uma rosa...*

5. *Observa-se que em Palmas existe uma forma de planejamento mal elaborado, pois para tornar-se uma capital ela foi projetada para acolher poucas pessoas, porém tendo em vista outras capitais, nota-se a falta de estruturas em Palmas. Se a cidade fosse construída novamente, eu faria tudo diferente, criaria estruturas mais amplas, traria indústrias para a capital, tornando-a modelo. A Praça dos Girassóis é cheia de Girassol e de pedrinhas. Palmas é uma capital sinistra, cheia de buracos e mato e sem contar que Palmas está dividida em Palmas centro e favela, tendo em vista que a população da região sul é desprezada, vista apenas em época de eleição.*
6. *Não existe outra cidade que se parece com Palmas. Eu moro num bairro, não existe diferença entre bairro e quadra, a não ser, eu acho, que nós que moramos em bairro, somos uma comunidade e na quadra as pessoas, para mim, não são uma comunidade. A nossa cidade é bem gostosa de se viver, o clima não é tão bom, mas para mim é bom demais, tem bastante coisas legais, mas nem tanto. É uma cidade não (quase) estruturada, mas com o tempo será. A nossa cidade não tem forma, ela se localiza em todas as partes. A Praça, ela é redonda, o que tem nela é o grande Palácio.*
7. *Morar em Palmas é morar numa cidade que não oferece capacidade de melhoria. É como o povo reivindicar o seu direito e os governos dizer que Palmas é uma criança. É uma cidade que está distribuída de acordo com a situação financeira. É uma cidade que pode ser melhorada, mas acaba deixando o coração magoado da forma que está, com discriminação. Palmas tem a forma de uma camada de pão seco. A Praça dos Girassóis é uma praça que fica no centro da capital, é o rosto da cidade, para quem vem para Palmas pela primeira vez, mas para quem está há muito tempo aqui é uma fachada de cidade boa, linda e cultural.*
8. *Sim, quase todas as cidades do Estado se parecem com Palmas. Tem o mesmo índice de desemprego, tudo é movido a política, muitas pessoas famintas e muitos jardins e gramados. Moro em bairro. Existe diferenças não de bairros para quadras, mas de grupos sociais e "grupos sociais". Não sou Palmense, sou de Nique-*

lândia-Goiás, moro há 17 anos. Gosto da decoração e da fachada, não gosto da separação Plano Diretor, Taquaralto e Aurenys.

9. *Palmas para mim é como se fosse o lugar onde nasci, pois foi aqui onde aprendi tudo que sei. Palmas se parece com um jardim, onde podemos encontrar várias flores e de todas as cores, pois aqui é a cidade das oportunidades, é só saber escolher a flor. A praça dos Girassóis é um dos lugares mais bonitos de Palmas...*
10. *Não existe outra cidade que se pareça com Palmas! Se existe nunca vi. Moro no Bairro! Os endereços dos bairros são mais organizados, mas é as quadras que têm maior investimento. Palmas é uma cidade que tem lugares maravilhosos, como as cachoeiras, as praias etc... Mas de uns anos para cá a população não está nada feliz com os desempregos; a população não precisa só de uma cidade turística e sim de empregos. Palmas está precisando de uns "governantes" de verdade, desse jeito podemos falar que Palmas não tem prefeito, por que não faz nada pela população. A Praça dos Girassóis tem o Palácio, ela é redonda e tem alguns jardins. Se eu fosse desenhar Palmas ela tem a forma de um círculo, porque parece que nós andamos em círculo.*
11. *A cidade é uma maçã. É vermelha porque é uma cor da natureza.*
12. *Palmas pode ter a forma de um balão (bexiga). Com os cidadãos contribuindo para o seu crescimento, a cidade se desenvolve cada vez mais...*

A organização do espaço na forma discursiva interage com a visão e a experiência pessoal de cada um; assim, idealizações coexistem com críticas, assim como a percepção dos problemas políticos e sociais se misturam com o potencial do sonho, do desejo. *É, como se fosse* ou *como gostaríamos que fosse é um pouco também*, no campo representacional, o jogo de contrários dá face ao movimento múltiplo; como observamos nas diversas descrições, os jovens são capazes de acreditar no sonho, mas também identificar a autoironia presente neles. Os moradores têm consciência da sua condição e dos problemas que a cidade apresenta, os que moram fora do "plano diretor" ou nos "bairros" por vezes desabafam o descontentamento com a administração pública e com o governo municipal, denunciando os

problemas sociais e estruturais existentes na cidade, como desemprego, alagamentos, dificuldade de deslocamento, inclusão precária. As nuanças se repetem ou duplicam como vemos na sequência de descrições apresentadas, que falam de dificuldades individuais e coletivas.

Os problemas sociais mesclam-se a intenção estética que o projeto urbano procurou imprimir. *A cidade complicada, labiríntica* toma a metáfora para traduzir a visualidade e o campo emocional dos habitantes. A vida é permeada por símbolos criados intencional e artificialmente pelo poder e por novos que a sociedade elabora no cotidiano. Símbolos coletivizados são frutos da interação com o espaço e o devir.

A relação com a cidade é precária, mas observa-se a absorção de uma positividade, especialmente no que se refere ao futuro. Esse é um detalhe interessante que comparece em algumas respostas, porque ainda que singela e timidamente, a crítica é aliada à intenção de criação de cada habitante, o que revela o reconhecimento da condição de agente que o morador possui. Por sua vez, o reconhecimento da cidade, sua pregnância, não arrefece a consciência das dificuldades existentes; ao contrário, em alguns casos acentua-a. Consciência da incompletude, do inacabamento, da ausência, de sua dupla face ou múltiplas máscaras. O estranhamento de "andar em círculos" literal e metaforicamente na cidade "distribuída" de acordo com a situação financeira e a monotonia de contemplar um *pão seco*, de não ter aonde ir.

É o estranhamento expresso pelos jovens observadores por ter na praça *até soldados, como se estivéssemos em guerra*, como compareceram, por exemplo, em outras respostas. Observa-se a existência do reconhecimento dos territórios e das várias paisagens urbanas, não numa leitura conceitual, mas numa leitura pragmática. A consciência das veleidades da política e do papel que lhes cabe na inscrição de "*grupos sociais* e *grupos sociais*" comparece na crítica quanto a forma de gerir a cidade, expõe-se o conteúdo das diferenças, ou seja, a preocupação que se tem ou com as pessoas ou com os jardins revela-se: a cidade sem indústrias e, portanto, sem empregos com-

parece no olhar crítico de jovens e adultos. É a cidade da solidão, do desamparo, nesse ponto semelhante às metrópoles nas quais vemos o aprofundamento do individualismo, porque não é possível, nem que se queira, perder-se na multidão, pois, não há para onde ir. É a cidade dos preços altíssimos e da falta de empregos.

Para os estudantes, em busca de oportunidades na "nova" *sociedade do conhecimento*, é a cidade universitária que começa a se desenhar, na diversão noturna dos barzinhos, dos espaços festivos onde se pode encontrar alguém que já se conheça numa comunidade virtual. Os mais abastados, exceto pelo clima, consideram Palmas uma boa cidade, que já traz algumas referências culturais, alguns serviços e oportunidades de uma capital, mas sem a violência exacerbada das metrópoles e sem o trânsito intenso e congestionado e, especialmente, a existência do aeroporto com voos diários para Brasília é apontada por esse grupo como fundamental para seus deslocamentos. Além desses aspectos, assinalam o sossego de sair e poder deixar as portas abertas, pois as quadras, da forma que são constituídas, arquiteturadas, de certo modo emolduram as residências e, assim, tais moradores sentem-se nelas refugiados, protegidos, exceto por um único evento que os incomoda: o uso das praças internas da quadra pelos jovens que a ocupam para consumir narcóticos.

A cidade ainda é *uma maçã* que brilha intensa num vermelho maduro, pois a ficcionalidade e a fantasia têm suas dinâmicas próprias. Para a criança, atada ainda à narrativa fabular, é a cidade *conto* da maçã vermelha ou folclórica: a cidade ininteligível é a da confusão da *Arapuca do Saci*, nas suas traquinagens. Portanto, o conteúdo das respostas abarca tanto o universo cultural como um todo como o correspondente a cada faixa etária. Nos diferentes níveis de formação e contextos individuais operam-se esforços de representar, atribuindo imagens e conteúdos para um objeto específico: a cidade de Palmas. São essas representações imaginárias que buscamos equalizar para compreender como a cidade é vista e interpretada. O sujeito no cotidiano tem o pragmatismo como ponto de partida, não é um caso de "alienação", como pode parecer; lutar é também *saber escolher a flor* correta, que na trama cotidiana

representa a busca pelas oportunidades. Intimamente, reconhecem que essa busca tem sua conotação subversiva, tal elemento não elimina, porém, o reconhecimento das diferenças, embora, haja graus diferenciados de politização.

Fabris (2006) explica a problemática do urbano analisada pelo viés da imagem: compreender as sensibilidades e as necessidades das pessoas a partir de dois modelos de cidade – a do imaginário e aquela que se rendeu ao capitalismo – entendendo que esses dois modelos relacionam-se na constituição do urbano.

Nas respostas, observando as descrições dos textos *Contando Palmas,* vemos os jovens olhando para a cidade possível de ver e imaginar de todas as maneiras. Essa forma de expressar as ideias, "na praça eu imagino a cidade de todo jeito e me imagino de várias maneiras", ajuda a entender que o espaço organizado desse modo apresenta-se como uma realidade do possível. É uma paisagem que eu posso imaginar e não apenas ver. Narram também a cidade como uma realidade que deveria ser, mas não é. Como afirma Suassuna (2007), "o fabulador, fala de uma verdade que não aconteceu, mas deveria ter acontecido".

Quanto à percepção da forma urbana, o resultado foi o seguinte: a maioria não conseguiu responder a questão (Gráfico 3); dos que responderam, predominou a percepção da forma circular, e, em segundo lugar, o retângulo que seria o mais próximo do que é visto no mapa. O restante apontou uma grande variedade de respostas e sensibilidades em relação ao espaço urbano. Por exemplo, o que foi identificado no gráfico como sentimentos são descrições como *paraíso, inferno* etc.; como urbano, seria uma rua, uma praça, uma casa etc. Algumas respostas recorreram a animais como *uma arara, um papagaio, uma aranha, os olhos de um gato*. Também outras formas geométricas compareceram, como o triângulo, o trapézio, uma diagonal. A cidade foi comparada em algumas respostas com objetos que permanecem ininteligíveis, como afirmativa de que a cidade é *como um chip de computador, um fígado* etc. Não conseguimos interpretar o que essas analogias significavam para as crianças que responderam as questões. E ainda em outras respostas, Palmas foi

vista como multiforme e, embora haja um destaque para o vermelho, multicolorida como *um arco-íris*, *um coração* e por expressões regionais, como se segue:

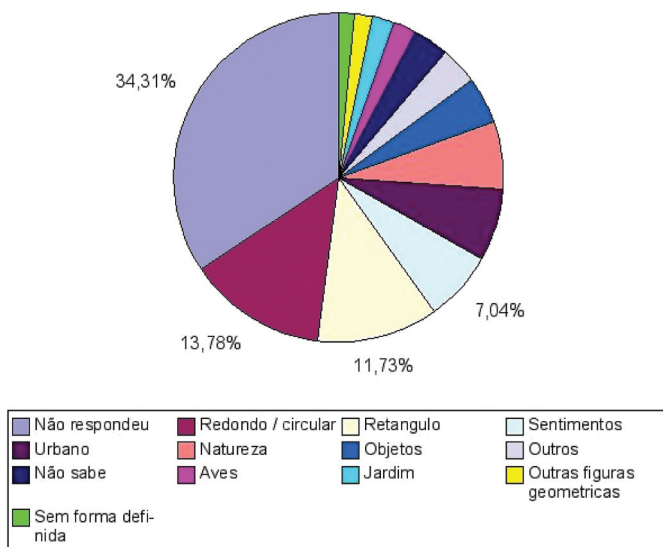



Gráfico 3 – Percepção da forma urbana.

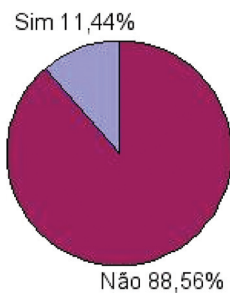



Gráfico 4 – Percepção de identidade.

1. *Acho que é redonda como um girassol. Sei lá, moro aqui só há dois anos, não sei ainda.*
2. *A minha cidade é num tamanho grande, é do tipo redonda, entre as serras.*
3. *Uma bola, um círculo! Redonda, eu acho.*
4. *Uma borboleta porque é bonita e tem várias voltas.*
5. *Palmas parece um queijão com todos os seus queijinhos...*
6. *Palmas parece um labirinto, toda rua não tem fim...*
7. *Palmas é a arapuca do Saci.*
8. *Eu não sei a forma exata, mas é cheia de rotatória e ruas retas, curvas etc. A praça é meio parecida com um girassol...*
9. *Dizem que tem o formato de uma cruz, mas para mim é um círculo.*
10. *Palmas me lembra a forma de um círculo, sem início, meio e fim.*
11. *Palmas parece ter a forma de um círculo devido a quantidade de rotatórias que encontramos aqui.*
12. *Palmas tem a forma de um retângulo, eu sei porque vi no mapa.*

Nesse bloco, observamos dois aspectos apontados por nossa análise, a difícil compreensão e, portanto, a interpretação espacial, e as ilusões perceptivas que também comparecem na visão dos alunos. Algumas respostas, contudo, nos deixaram intrigados quanto ao sentido, como a *7,* que compara a cidade à *arapuca do saci*, sendo uma reposta tão particular, causou mais estranhamento ainda quando ela se repetiu com uma pequena diferença: *Palmas é a carapuça do saci.* Depois viemos a descobrir que *arapuca do saci* é uma expressão popular regional para designar algo muito confuso ou complicado para explicar. Outra imagem interessante que comparece é a imagem do labirinto, amplamente utilizada na literatura que apresenta o pós-modernismo na cidade como uma metáfora recorrente que ilustra a dificuldade de decodificação da cidade pós-moderna.

Freire (1997) aborda o labirinto como a antítese do mapa e a marca indelével da contemporaneidade na sensibilidade urbana. Já para Pitta (2005), abordar a cidade como um labirinto é falar tam-

bém de inconsciente, da concepção espacial que passa pelo ato de imaginar, pelo campo emocional e poético, às vezes, festivo. Outros exemplos da metáfora labiríntica compareceram na imagem recorrente do círculo: o labirinto de balões, assim como *vários queijos, uma borboleta com voltas estampadas, o girassol,* ou ainda como *um balão, uma rosa.*

A imagem do labirinto, entretanto, é uma complexificação perceptiva, como o estudante chegou a ela? O que sabemos é que de algum modo a cidade suscitou tal imagem. Assim, observamos que a partir do espaço urbano tem-se a troca das atitudes mentais – esse espaço nutriente e íntimo figura como *lócus* da intersecção representativa. Assim, a partir do *labirinto*, temos novamente a cidade ampliada tanto no seu sentido como na sua compreensão.

A rosa, o labirinto são imagens múltiplas que falam das partes de um todo que estão em relação, que se dobram. Deleuze (1991) afirma que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras, e, dessa forma, o múltiplo não se refere apenas a um objeto que possui muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras.

A apropriação da cidade se dá também por meio da sua qualidade plástica. Se, por um lado, eles não se consideraram do lugar e muito foi negado, por outro, existe uma ressonância latejante entre o espaço abstrato e o lugar onde se desenrola a vida, que passa pela experiência estética da paisagem urbana cotidiana. Esses olhares anônimos acabaram por imprimir junto com a crítica recorrente uma visão lúdica e criativa da cidade, como vimos, por exemplo, pela associação com as formas circulares de um girassol, uma rosa, as voltas de uma borboleta, um *queijão com todos os seus queijinhos* etc. A maioria, entretanto, dos adolescentes e jovens entre 15 e 17 anos, mesmo tendo passado quase toda infância e adolescência na cidade, não se considerou palmense (Gráfico 4); por exemplo, muitos têm 16 anos e estão na cidade há 15, mas quando se pergunta se são palmenses, a reposta é negativa. Muitos elementos podem contribuir para que não haja essa pregnância em relação à identidade urbana, como a dificuldade de compreensão que eles mesmos sen-

tem em relação a organização espacial da cidade. A maioria das ruas se definem por um conjunto de siglas e números duplicados,[2] as quadras internas são invisíveis no mapa. Também o fato de muitos terem a mesma idade da cidade ou, simplesmente, não terem nascido ali gera uma não identidade ou identidades difusas, identidades *estriadas*, para usar uma expressão de Deleuze & Guattari (1997).

De certo modo, a cidade é um não lugar no sentido de Marc Augé (2005), no tratamento da *supermodernidade*, pois, segundo o autor, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar. Mas o próprio Augé (2005, p.74) *afirma que o lugar e o não lugar, são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente.* Entretanto, trata-se de uma cidade e não de espaços, os quais o autor define como não lugares típicos: aeroportos, shopping centers etc. O não lugar manifesto, nesse contexto, atrela-se ao tempo ausente, as dificuldades tanto de viver nessa cidade como de interpretá-la. Todavia, à medida que o tempo escoa, o não lugar vai concomitantemente transformando-se no lugar. Ainda que a cidade tenha fortes traços de um não lugar, ela é efetivamente um território, como nos esclarece Haesbaert (2006) na sua tese – o fim do território ou a desterritorialização como mito –, o homem está sempre atrelado a um território, seja na sua base física, seja naquelas ligadas à esfera das mentalidades (culturais), o território nunca se exaure, ao contrário, multiplica-se. Assim, nos desvãos de lugares, não lugares e entrelugares pode estar uma sólida base territorial. O risco dessa reflexão é que chegamos a uma geografia que "mapeia" os territórios de não

---

2 Num primeiro momento, as quadras receberam um número no plano diretor. Esses números se tornaram os endereços, por exemplo, Arse 14, Arno 21 etc. Num segundo momento, esses números foram alterados para 106 Sul, 104 Norte, por exemplo. Hoje, essas duas "nomenclaturas", a partir dos números, ainda se confundem, e as pessoas, ao tentarem localizar um endereço, afirmam que a 204 Sul é a antiga Arse 21, por exemplo. Segundo uma matéria publicada em *O Jornal* (fevereiro de 2007, p.8), a cidade está com três endereços: o velho, o novo e a mistura dos dois.

lugares e talvez, em razão disso, devamos conceber uma geografia que se aproxima do conceito de metalinguagem[3] da cidade pós-moderna, no qual todos os conceitos que permitem pensar o espaço podem, ao mesmo tempo, estar aglutinados e/ou justapostos, ou ainda em perspectiva e/ou sobreposição.

O conceito de paisagem pode ser mais didático para pensar essa justaposição conceitual; por exemplo, na etimologia de base francesa *paysage* estão as palavras aglutinadas – lugar e visão –, e, portanto, a ideia de pertencimento – território conjunto – quando se considera o prefixo que está presente na língua para designar o contrário, por exemplo, *dépayser* (des-paisagem ou despaisamento/ destituição do território e de uma visão familiar, e portanto, de lugar) para denominar algo que não é identitário, familiar.

A paisagem une território e lugar, e, como o conceito também carrega a dimensão da visão, da imagem, ela nos impõe a semiótica. Figura à nossa percepção e às nossas experiências, de acordo com Berque (1983), como marca e matriz de uma civilização, marca porque exprime o sentido, a identificação da civilização, e matriz porque é a base das ações – síntese entre natureza e cultura –; a paisagem permite saltos imaginários, associa-se à arte por sua possibilidade poética visual e textual, sua tangibilidade icônica apoia a faculdade memorativa e criativa.

A cidade contém paisagens, suas formas e ilusões passam a interagir com a imaginação, dinamizando o repertório que constitui a linguagem urbana no estreitamento dos laços entre cognição e emoção. Esses aspectos observados em Palmas (por mais criticáveis que possam ser os seus artefatos), por exemplo, constituíram um outro traço do pós-modernismo na cidade: o espaço imagético de caráter icônico desacelera a visão e atrai o olhar, constituindo uma gramática territorial, na qual percepção, imaginação e memória tornam-se elementos dessa nova pedagogia e cognição da imagem

3 A metalinguagem é definida teoricamente no campo linguístico e literário como *uma linguagem* que organiza outras linguagens inseridas num universo cultural amplo, sobretudo, intertextual.

urbana, pois essa é oposta à cidade modernista e sua paisagem monolítica e iconoclasta.

Podemos observar alguns desses elementos na descrição relativa à praça:

1. *A cidade é um girassol, percebo isto quando olho para o Palácio no centro de tudo como um botão de um girassol gigante e o restante como grandes folhas no mesmo. A Praça dos Girassóis é muito bem trabalhada nos mínimos detalhes. Nela está: o Palácio Araguaia, algumas secretarias, o museu Carlos Prestes, uma fonte luminosa, um parque de diversões para crianças, o monumento 18 do Forte, uma cascata artificial, um relógio solar, o centro geodésico do Brasil, um monumento na cor de ouro com a família do Siqueira entre as ovelhas etc., uma academia de ginástica pública. Não nasci em Palmas, sou de Conceição do Araguaia – Pará. Moro em Palmas há 12 anos.*

2. *Uma cidade maravilhosa e abençoada por Deus que aos poucos ainda está em fase de crescimento. Só quem chegou aqui desde o início, sabe o quanto era difícil. A forma de Palmas parece um círculo, sempre rodamos e paramos no mesmo local. A Praça dos Girassóis é limpa e super agradável de ficar, pois para quem já teve várias aventuras, ela, de algum modo, tem um belo significado e ao observar os monumentos que tem na praça, volto no tempo da antiguidade para relembrar cada significado. Mas eu amo Palmas de coração, pois cheguei aqui com dois anos e hoje com dezessete fico grata de hoje ver ela transformada do que era antes.*

Quando os jovens se põem anônimos a escrever sobre a cidade, a partir da sua percepção, não é necessário falar tudo, nem a verdade. Porém, a liberdade de discorrer favoreceu a sinceridade. Por isso, talvez tenhamos conseguido intertextualizar tanto essas percepções em forma descritiva, como as nossas próprias e aquelas dos pesquisadores, arquitetos e construtores da cidade:

Quanto àquele monumento Súplica dos Pioneiros acho que esteticamente é feio. As escalas das estátuas erradas. Acho que ali talvez

> *sim, tenha havido algo de exagerado... eu vejo um erro como se fosse a família do Siqueira e a chegada deles aqui, há um erro estético, erro político e um erro de escala também, essas estátuas feias, enfim não gosto daquilo.* (Narrador 7)

É essa liberdade que vemos, por exemplo, na redação 1 deste bloco, que fala do conteúdo irônico presente na associação entre o monumento *Súplica dos Pioneiros* e Siqueira Campos. Nesse ato de dizer *a família dourada do Siqueira* está o reconhecimento social do caráter personalista imposto à paisagem, está também uma crítica sutil e subversiva à autopromoção política impressa nessa mesma imagem. Um outro aspecto interessante é a capacidade de retenção dos vários artefatos que existem na praça e da sua denominação, o que revela a observação/apropriação desses elementos públicos.

Na redação 2, a ideia de antiguidade presente nos artefatos urbanos nos traz de volta a dialética do "tempo ausente", em que o passado longínquo e o futuro são as temporalidades sensíveis nessa cidade; nele o desenvolvimento urbano ocorreu num estado de supressão/compactação do tempo. A permanência é uma memória alhures que acabou tendo um reconhecimento cognitivo. É recorrente em vários questionários a fala de que a praça é um lugar para aprender história e adquirir "conhecimento".

2. *Eu vejo Palmas redonda, não sei se é por causa dos queijinhos, admiro muito os monumentos de Palmas, acho a Praça dos Girassóis linda, nela a gente encontra uma aula de história...*

Outro ponto importante foi a relação estabelecida com a quadra. Como apontamos no capítulo anterior, a quadra concentra um valor de bairro pela sua dimensão e pela forma como ela é organizada. Os jovens revelaram muita dificuldade em compreender a diferença entre a quadra e o bairro, embora suas respostas evidenciem que a quadra tem o caráter de bairro. Dos que moram nos "bairros" propriamente ditos, 77,48% acharam que não há diferença; 22,52% acharam que há distinções; quase do mesmo modo, para 76,22% dos que moram em quadra também não há diferença, e essa só existe nesse grupo para 23,78%, como podemos observar no Gráfico 5.

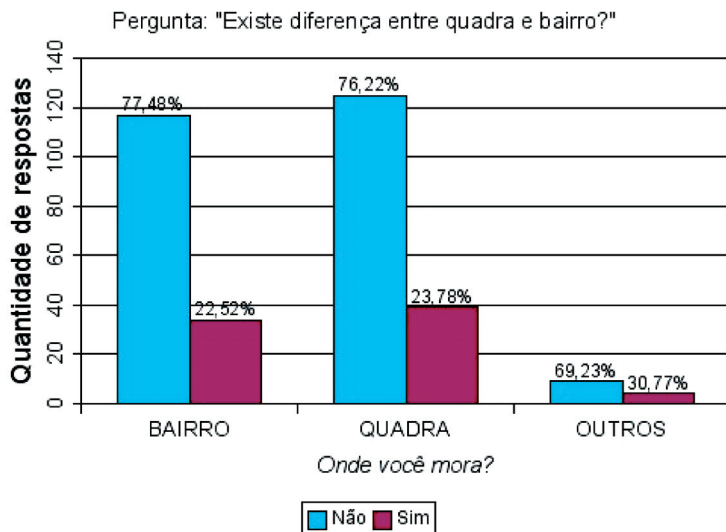



Gráfico 5 – Percepção da distinção entre quadra e bairro.

Algumas das respostas sobre as distinções entre quadra e bairro foram as seguintes:

1. *Moro na quadra. No bairro as casas são menores, as ruas etc. Já nas quadras tem casas grandes, locais melhores etc.*
2. *Quadra. Sim porque eu acho que o bairro é ou são pequenas cidades dentro da cidade original e quadra é uma divisão de casas com alguns comércios. Aqui em Palmas é quadra, já em Goiânia é bairro.*
3. *Quadra, e a única diferença é o nome.*
4. *Quadra, eu não encontro nenhuma diferença de quadra para bairro.*
5. *Não sei exatamente onde eu moro, porque muitos falam que é quadra e outros falam que é bairro..*
6. *Quadra. Não tem diferença, pois em Palmas não tem bairro. Tudo é centro.*

A heterogeneidade das respostas que distinguem a quadra e o bairro não evidenciou apenas a confusão que a estrutura urbana provoca na percepção dos moradores, mas a dificuldade cognitiva

relativa à compreensão dos conceitos espaciais urbanos, quando comparados a outras cidades. No caso de Palmas, fica muito difícil compreender o bairro como um agrupamento de quadras em relação de proximidade, numa determinada porção do tecido urbano, que possui características comuns na sua paisagem. Isso porque a própria quadra contém várias outras internamente e as quadras, essas macroquadras, com valor de bairro, possuem geometrias distintas entre si, ou seja, às vezes, uma "quadra" é redonda, ou em X.

Se as interpretações dos moradores de Palmas fossem comparadas com a compreensão de qualquer cidade brasileira, planejada ou não, pareceriam equívocos, por exemplo, no que se refere às ideias de que a quadra é centro, ou seja, o "bairro" residencial é centro, como vemos na resposta 6, e o que se entende em alguns momentos por bairro é o que seria considerado em outros lugares como um subcentro, como nas respostas 2, 7.

7. *Em uma quadra. Sim uma quadra é um conjunto de casas que se localizam em um lugar. E um bairro é tipo uma mine cidade, como Taquaralto. (sic)*
8. *Moro numa quadra. Eu acho que quadra e bairro são diferentes, o bairro é muito separado e fica longe e a quadra não, as quadras são dentro da cidade.*
9. *Numa quadra, a diferença é que um bairro é um conjunto de quadras que estão fora do centro da cidade.*

Outra ideia realmente particular é de que o "bairro" só o seria de fato onde moram os pobres, como observamos nas respostas 8 e 9; é recorrente o equívoco de que o bairro é algo distante, fora da cidade e é associado com o lugar onde se concentram as pessoas de baixa renda. Essa percepção/associação de bairro com distância e pobreza se dá em razão de a ocupação na porção norte da cidade ter originado a Vila União e também pela expansão do setor sul, com a criação dos bairros Aurenys e Taquaralto:

10. *Moro numa quadra. A diferença entre bairro e quadra é que eu acho que bairro é sempre mais pobre, onde tem poucos recursos, e quadra já tem mais recursos.*

11. *Eu moro numa quadra. Bairro é aquele que está fora do Plano Diretor.*
12. *Eu moro numa quadra e se morasse em um bairro não haveria diferença alguma, mas existe um certo preconceito, pois para algumas pessoas bairro seria de uma população de baixo nível e quadra de gente nobre, mas aqui em Palmas bairro é centro, aqui é tudo centro!*

Todas essas respostas reunidas tangenciam elementos apresentados na estrutura urbana de Palmas e o que seria lógico para qualquer cidade, como as resposta 13, 14 e 15 não servem para compreender exatamente a cidade. Porque se a quadra tem o valor de um bairro, ela não é o bairro de fato. E ainda, a compreensão de que tudo é centro é uma meia-verdade, porque elas estão próximas do centro, mas pessoas moram nas quadras, ou seja, elas afirmam que moram nas quadras (106 Sul, 306 Norte etc.). Ninguém afirma: eu moro no centro. As respostas 13, 14 e 15 são exemplos paradoxais do que são considerados os bairros, em Palmas – os Arenys, a Vila União e Taquaralto –, embora os moradores que responderam à questão morem em quadras. Nesses locais, de fato, se tem a quadra que fica dentro do bairro, a quadra como uma parte do bairro, e esse como um conjunto de quadras, estruturalmente.

13. *Quadra sim, é que a quadra fica dentro do bairro.*
14. *Quadra. Quadra é uma parte e o bairro é um conjunto de quadras*
15. *Numa quadra, a diferença é que a cidade é separada em bairros e as quadras ficam dentro dos bairros.*

Outras respostas complementam a compreensão do que são a quadra e o bairro em Palmas, sua fusão e dissociação, como observamos nas respostas 16 a 23:

16. *Eu moro numa quadra. Bairro é tipo uma cidade distante, longe.*
17. *Quadra, bairro são divisões*
18. *Moro em quadra. Pelo que já vi, os bairros que frequentei não encontrei nenhuma diferença. Só é um pouco distante do centro.*

19. *Nos dois. Sim. Porque o bairro é um conjunto de quadras e quadra é como se fossem as ruas.*
20. *Quadra, mas não acho que exista alguma diferença, só acho que em alguns lugares as pessoas pronunciam diferente.*
21. *Moro numa quadra. Sim existe diferença, quadras é um conjunto de ruas subnumeradas e bairro é um conjunto de várias quadras.*
22. *Moro numa quadra. Aqui costumamos usar no nosso cotidiano quadra.*
23. *Quadra, acho que não, em algumas cidades chama-se bairro, aqui em Palmas é quadra, já em outras cidades pode ser setor.*

É importante explicar que os Aurenys I, II, III e IV são considerados bairros porque estão fora do plano diretor da cidade. Enquanto o Taquaralto, mais distante que os Aurenys, é considerado "uma outra cidade". Isso se dá também por causa da expressividade local como subcentro. A Vila União é um caso ainda mais interessante, porque corresponde a um conjunto de quadras (conforme o plano diretor) na porção norte da cidade, nas quais foi incentivada a ocupação na época do governo Avelino, como explicamos no Capítulo 2. A estrutura dessas quadras teria configurações semelhantes às demais existentes no plano diretor, ou seja, mais próximas do que estamos chamando aqui da estrutura pós-moderna – com traços da *terceira era da cidade* (Portzamparc, 1992) –; entretanto, com a ocupação, foram tomados espaços para residências e espaços públicos juntamente, muitas casas autoconstruídas seguiram o modelo tradicional e/ou moderno de configuração da quadra, assim os traços da estrutura de *terceira era* que existiam nas quadras da Vila União foram superpostos pela *segunda era* (Figuras 54, 55 e 56). Essas quadras reunidas caracterizaram outra paisagem que ganhou o título de vila.

A Vila União, como reúne quadras que estão no "plano diretor", não está longe do "centro" e das demais quadras; entretanto, há mais distância no sentido socioterritorial do que espacial propriamente dito. Daí o perto e o longe surgirem nas falas, não como distância física, mas como uma questão de percepção e pertencimento.

Figura 54 – 304 Norte - Vila União. Fotografia tomada em setembro de 2006.

Figura 55 – 304 Norte - Vila União. Fotografia tomada em setembro de 2006.

Figura 56 – 304 Norte - Vila União. Fotografia tomada em setembro de 2006.

Girassóis, pontes e soldadinhos de chumbo

A gramática territorial insólita que absorve lugares e não lugares só cimenta os seus desvãos quando as pessoas se apropriam das imagens urbanas e incorporam nelas a sua visão, a sua compreensão. Apropriando-se esteticamente da paisagem, uma espécie de reconstrução ou sobreconstrução no espaço é empreendida e, assim, o território se solidifica. Em várias entrevistas, revelou-se o descontentamento com o personalismo impresso na paisagem e na elaboração da imagem urbana de modo geral. A crítica ao individualismo e o ressentimento popular pela não participação na construção simbólica da cidade comparece em diferentes grupos sociais, profissionais e políticos. Do arquiteto ao escritor, passando pelo aluno do Ensino Médio do colégio estadual, deparamos com esse espectro: estranhamento, crítica, encantamento e apropriação.

Por último, os arquitetos e escritores têm suas metáforas particulares para representar a cidade, mas que se encontram na imagem dos soldadinhos de chumbo e na vista da ponte: um processo civilizador iluminado por um tempo de soluços! Pois as luzes da pós-modernidade não parecem ser exatamente as mesmas da modernidade, embora estabeleçam com elas ligações.

Assinalamos, porém, que Palmas não é uma cidade literária, ao menos não no sentido de existirem escritos literários em volume significativo para que se pudesse traçar o imaginário da cidade considerando efetivamente essa perspectiva. As entrevistas com os escritores locais e regionais apontaram que são poucas e esparsas as narrativas literárias sobre a cidade. Aqui e acolá encontramos vagos poemas ufanistas e poucas crônicas, nenhum romance, conto ou outro gênero que merecesse um amplo detimento. Os escritores narraram sobre o seu cotidiano e não sobre uma literatura da cidade, pois quando interrogados se haviam escrito algum texto sobre Palmas ou a partir dela, geralmente, a resposta foi negativa. A literatura, como traço do imaginário urbano, só se realiza no tempo – uma matéria difícil, num contexto de tempo ausente. Por isso falamos de uma poética urbana e não de uma literatura urbana, quando identificamos esse traço do imaginário no presente objeto.

Na poética urbana, todas as imagens convergem e os traços do que identificamos como tempo ausente também são representados textualmente, como observamos no trecho que segue:

> É o bonde [...] Ele varre todos os dias as trajetórias humanas e culturais da cidade. Esse bonde conduz a uma viagem sem fim nem começo, mas tem variadas estações. Não dá para confiar em horários, acreditar em roteiros ou se apegar às suas aparições. A racionalidade passa longe dos seus trilhos. Trilhos assimétricos, desiguais, rastros aventureiros. [...]. *É atemporal, fragmentado. Seus tempos estão fora dos ciclos científicos*. [...] *Não dá para ter saudades do bonde. Nada de nostalgias. O presente é o tempo do bonde e a efemeridade a sua virtude*. [...] Lá vem o bonde. Pode surgir as seis da manhã ou as quatro da tarde. Pode bater o sino da madrugada.

> Quem sabe passa pelo Santa Bárbara amanhã. Quem sabe percorreu os Aurenys, quem saberá se esteve em Taquaralto? É o bonde. [...] dessa vez me transportou ao monte de areia da Praia do Prata à noite. Escalamos as falésias com o zunir dos ventos no corpo, nos cabelos. No cume, *o visual da ponte soluçando luzes* e a mansidão do lago. Decidi falar. Afirmei meu desgosto passageiro [...] Busco ser parte do bonde e também viajar no tempo em elipses incertas e causais. (Acâmpora, 1995, p.1, grifos nossos)

No texto *O bonde,* Acâmpora (1995) buscou nas paisagens urbanas os sentidos que elas carregam: apresenta referências espaciais da cidade esparsa, nomes de locais que pouco dizem, mas têm o objetivo de identificar a cidade. Sugere a imagem do *bonde* – uma estranha metáfora para designar talvez o espaço-tempo, de algum modo a ausência é percebida na impossibilidade da nostalgia. A ausência de nostalgia, como argumenta Gomes (1994), indica a falta de senso histórico.

As metáforas relativas à temporalidade associam-se àquelas do desejo, assinalam as ausências, detêm-se muito no futuro e nas esperanças. *A cidade é uma nave para o futuro* e é também uma espécie de e*ldorado* para um futuro individual que depende das escolhas. Para Ferrara (2005), a cidade, como lugar da esperança, é vista e imaginada com sua textura – ferro, vidros, cores, casas, pontes, ruas etc. – no estranho imaginário das fabulações textuais da cidade que pode ainda ser percorrida. Pois, se a nossa forma de perceber o tempo mudou no contemporâneo, a instantaneidade alterou o modo de relação com o espaço-tempo, as mudanças nesse comportamento são vistas de maneira diversa em diferentes escalas e lugares. Assim, a perspectiva de "perder-se" no urbano para reconhecê-lo, mesmo em uma cidade cuja grande parte de suas extensões podem ser ainda percorridas a pé, só tem pertinência quando se trata dos seus significados, da extensão da sua cadeia semântica.

Assim, a referência à ponte encontra também aquela poética urbana buscada pelos arquitetos e identificada pelos demais habitantes (Figura 57). A cidade que se coloca ainda na perspectiva da

"moldura", organiza e direciona o olhar dos passantes; observamos esse aspecto ao retomar as falas que apontam o *skyline* como sinônimo de encantamento, símbolo do prazer estético, da beleza urbana e que engendra, ao mesmo tempo, o mito do processo civilizador, faz que a cidade depare com outra moldura, dessa vez sem limites: a semiótica

Vista ao longe, antes de chegar à ponte sobre o lago, a cidade parece emergir da água, a partir da enseada de luzes. Da margem até a ponte, a multiplicação dos pontos luminosos faz lembrar que ela também é uma cidade luz – porque um dia, uma cidade de citações, teria que citar Paris, projetando uma torre[4] para alcançar a modernidade.

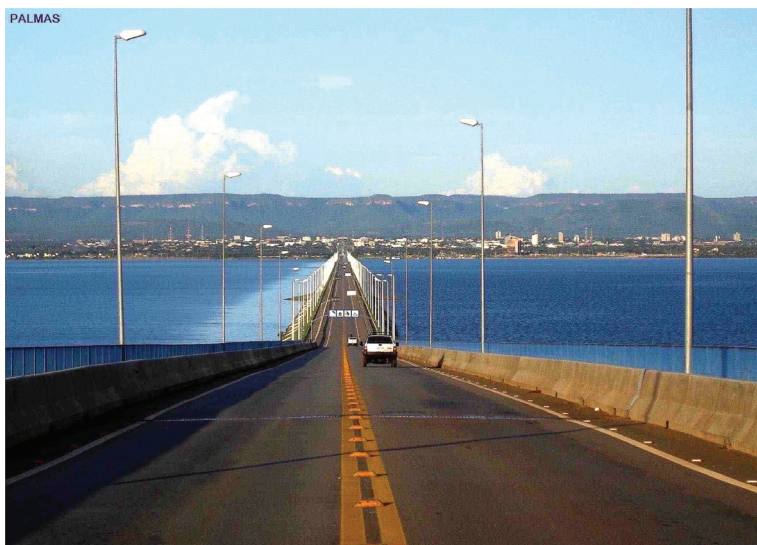



Figura 57 – Ponte FHC (Palmas - TO). Fotografia de Thenes Pinto, 2007.

4 O projeto de um deputado para construir em Palmas uma *Torre Eiffel*, idêntica à parisiense, permaneceu inconcluso, mas causou muita polêmica entre a população, até mesmo na mídia, como comentaram os entrevistados.

Figura 58 – Monumento aos Dezoito do Forte. Fotografia tomada em agosto de 2004.

É a imagem *patchwork* do espaço liso e estriado, de que nos falam Deleuze & Guattari (1997), a colcha de retalhos, não apenas na sua variação textual, mas também textural, o liso e o estriado, somado ao tempo dobrado das citações. Paisagem *bricoleur,* cujos fragmentos apresentam textos de todos os gêneros recortados remetendo-nos à referência ou à lembrança dadaísta, compõe esse retrato da cidade, a soma de imagens para uma imagem nova, como diria Bachelard (1993), sobre essa usina que é o imaginário.

A expressão "soldadinhos de chumbo" foi cunhada por dois entrevistados muito distintos – um arquiteto e um escritor. Ambos usaram a mesma expressão para qualificar o Monumento aos Dezoito do Forte (Figura 58), apontando a pouca importância que ele teria para a cidade, tanto por causa da escala quanto pela ausência de relação entre o monumento e o lugar, efetivamente, como observamos nas narrativas:

> *O monumento aos 18 do Forte no Rio de Janeiro é apenas um soldado de joelhos dobrados caindo com o rifle na Avenida Atlântica,*

aqui são dezoito, embora a qualidade da escultura para mim é de soldadinho de chumbo. Eu faria uma coisa mais criativa, mais artístico... menos cópia da realidade, algo mais simbólico! Ele não! Ele fez soldadinhos de chumbo caídos, os 18 do Forte que antecede a formação da Coluna Prestes. (Narrador 7)

Quando você sair, aqui tem uma escultura na porta. Ela tem a dimensão de escultura urbana. Se você repetir a escala humana não estará fazendo escultura e sim mimetizando. Quando você vai nesses lugares históricos, Paris, Roma e vê uma escultura, a dimensão lhe dá valorização, assim é a escultura antiga. As esculturas modernas são coisas brutais que têm uma presença na escala, se não for assim, fica um mosquitinho ali dentro. O monumento 18 do Forte desmereceu completamente isso. É soldadinho de chumbo. (Narrador 5)

As esferas existentes sobre o Palácio eram igualmente ou mais abominadas e ironizadas; um arquiteto chegou a firmar publicamente que se tratava *do pós-moderno sobre o moderno*. Para uma razão pós-moderna, poderia dizer que se trata do *kitsch*; para uma razão moderna, de um utensílio dispensável e sem função. Entretanto, se a Praça dos Girassóis se aproxima de um poema dadaísta com *monumentos-décor* citando espaços/tempos desencontrados mais próximos à fisionomia de um ideário personalista, o qual se critica amplamente, uma atitude iconoclasta, ao menos no contexto de tempo ausente, minando quaisquer desses símbolos, mostra-se tão mais discutível quanto a sua permanência. Pois, quando essas esferas vieram abaixo, houve uma sensação de perda coletiva, os entrevistados demonstraram que sentiram muito a retirada dos frontispícios esféricos do Palácio Araguaia.

Um trabalhador da segurança pública[5] afirmou que a Praça é o lugar ao qual *se leva as pessoas que vem visitar a cidade e o que está*

5 Além das entrevistas com os narradores e dos questionários aplicados nas escolas, foram aplicados questionários mais simplificados com transeuntes, em diversos pontos da cidade, entre os quais, os espaços públicos de algumas quadras e na Praça dos Girassóis.

lá é para quem tem bom gosto. Numa outra entrevista, uma senhora disse sentir muito pela retirada das esferas e que deveriam colocá-las de volta. Afirmavam que haviam se acostumado com *aquelas bolas* e que o Palácio não tinha a mesma beleza sem elas, como observaram alguns alunos em suas redações:

1. *É uma praça bonita e bem planejada, se não me engano a segunda maior do mundo... Falta colocar o globo que tinha em cima do Palácio, sem ele a praça perdeu um pouco do seu encanto.*
2. *Da primeira vez que vim aqui, foi muito bom. Eu vi aquela bola grande do Palacinho, eu achava incrível aquela bola enorme lá. Um lugar grande e cheio de luz parece uma árvore de natal...*
3. *Ela para mim é perfeita e bonita, tranquila, eu não sei a forma da minha cidade, mais a Praça dos Girassóis ela é perfeita, tem muitas coisas lá. Tem o Palácio Araguaia, o globo, mesmo que não esteja lá, era muito, muito bonito.*
4. *Palmas é muito bonita... aqui também existe um lugar muito bonito de cartão postal, a Praça dos Girassóis que tem um imenso jardim, uma pequena cascata, pássaros, enfim, é legal, só vendo para descrever a imensa beleza. Só não gostei porque tiraram o globo do palácio, também a ARNO 41, 403 norte tem muitas subidas...*
5. *É uma cidade bonita. Se eu fosse desenhar Palmas ela ia parecer com a cidade de Nova York. A praça era bonita antes de tirar os globos do palácio. Depois que tirou os globos a Praça ficou parecendo que falta um pedaço.*
6. *Na praça tem muita pedrinha, tem a fonte, tem os globos – só que roubaram.*

A importância dada aos monumentos, como bens públicos, comparece na efetividade do território. A apropriação coletiva desses espaços, a partir de uma relação estética, revela uma valorização que não acreditamos ser tão incomum, mas que é sem dúvida difícil de ser observada. Um narrador afirmou que, apesar de todas as críticas e o estranhamento em relação à cidade, o "tocantinense-

palmense" tem orgulho da sua capital, mesmo que ela seja muito difícil de ser discernida:

> *Eu sinto primeiro a imensidão da Praça, que você tem que passar muito tempo para entender tudo o que está lá. E segundo, eu sinto uma coisa de fora do Estado, uma coisa de fora, aquela ideia de que Palmas alguém trouxe em uma nave espacial e pôs lá, pois não tem nexo com outras regiões.* (Narrador 1)

As próprias imagens saem do silêncio quando interrogadas e intertextualizadas, quando discernimos os sentidos que elas instauram como intervenção e como construção poética da paisagem, a imagem urbana de acordo com Freire (1997) forma uma aparição. Compreender ou ignorar esses elementos da paisagem implica o limite entre ver e não ver as coisas. A Praça dos Girassóis é um espaço, como vemos, cheio de monumentos, mas o que eles significam? Para Freire (1997, p.94), um primeiro objetivo do monumento é fazer lembrar.

> Monumento é um substantivo que vem do verbo latino *monere* – que significa fazer lembrar; indo mais fundo na origem do seu significado, observamos que o sentido etimológico do termo remete ainda a mausoléu, uma das analogias possíveis, segundo Valéry, a museu.

Os monumentos que, em geral, têm a tradicional função de lembrar e celebrar, numa cidade teoricamente sem passado, ausente de tempo, o que lembrariam? Além de emular o próprio tempo para um conforto subjetivo, sua função nesse aspecto tradicional do monumento é lembrar o futuro, antes mesmo que ele venha a ocorrer, pois só no futuro eles teriam o encaixe adequado para dizer o que tentam, no presente. Esses monumentos espalhados pela praça não possuem apenas uma dimensão memorativa e celebrativa, como ocorre na maioria das cidades com os seus monumentos; têm um

caráter personalista evidentemente, mas, além disso, assumem dimensões afetivas e intelectuais.

É preciso fazer a paisagem falar, introduzir linguagem onde tudo é signo. Citando Walter Benjamim, Peixoto (1990, 1996) aborda as formas de preservar objetos e modos de vida social em via de desaparição, pois todas as coisas na contemporaneidade parecem ter esse destino: converter-se em ruína. Assim, os objetos e as coisas só sobrevivem petrificados, tudo que é construído como novo pode subsistir apenas como monumento:

> As estátuas são um dos signos mais evidentes de reconhecimento de um lugar. Marcos que estabelecem datas, acontecimentos e personagens que fizeram a história. [...] São monumentos que os homens erguem como testemunhos de sua passagem e pertinência a um lugar. As pessoas se reconhecem nelas. (Peixoto, 1990, p.472)

Figura 59 – Cartão-postal com o monumento "Súplica dos pioneiros" (canto superior esquerdo).

Figura 60 – Paisagem cultural pós-moderna (Olalquiaga, 1998, p.101).

As sensibilidades do pós-modernismo revelam uma paisagem urbana feita de imagens intertextuais que já foi corretamente chamada de *paisagem cultural pós-moderna*:

> Referindo-se constantemente a uma superabundância de épocas e culturas diversas, com edifícios de todas as épocas alinhados anacronicamente lado a lado, o espaço se torna um território imaginário onde, em vez de uma organização causal, prevalece o pastiche de seleções aparentemente aleatórias. Ao contrário da profundidade e da distribuição equilibrada dos elementos que de costume governam as paisagens (produzindo uma certa "serenidade"), ou que outrora visavam obter um planejamento urbano racional (é o caso de Brasília), as paisagens culturais contemporâneas incorporam elementos díspares e os agrupam de modo a realçar sua constituição deliberada, feita pelo homem. Dessa maneira, as paisagens culturais também diferem da noção de crescimento orgânico, pela qual as cidades se expandem e se adaptam às exigências de sua população crescente. (Olalquiaga, 1998, p.100)

A bricolagem de tempos na paisagem desafia a percepção da passagem. Ora, quando apresentamos as imagens dos vários monumentos existentes na Praça dos Girassóis (Figura 59), chegamos a algo muito próximo do que foi apresentado por Olalquiaga (1998) (Figura 60). A bricolagem dos artefatos e a saturação das informa-

ções que tentam transmitir fazem que se comportem de acordo com a lógica do supermercado, como esclarece Freire (1997); nessa lógica, cada embalagem compete com as demais pela atenção dos consumidores. Assim, há em Palmas uma superficialidade nos objetos, pois, por um lado, predomina essa lógica, por outro, ao contrário da cidade modernista – também onde os monumentos são invisíveis, porque paradoxalmente qualquer objeto figural corriqueiro torna-se monumento –, aqui o espaço que eles ocupam e como eles ocupam desordena a invisibilidade. Combina-se superficialidade com elasticidade e valorização.

Freire (1997, p.100) também nos ajuda a compreender essa noção de invisibilidade que se processa na cidade modernista, ou seja, como os monumentos que são erguidos para ser vistos e chamar a atenção estão impregnados de invisibilidade:

> Essa vontade de preservar, que impulsiona a construção de monumentos, choca-se com a alteração permanente do contexto em que são edificados. Se diluem como referências espaciais num contexto mutante. Essa dificuldade contemporânea de ver os monumentos, para o psiquiatra francês Yves Pelicier, remete à incapacidade do cidadão de se apossar de instrumentos próprios para decodificar a realidade simbólica. Tal incapacidade tem um correspondente interno: o seu próprio universo interior de desejos e impulsos se torna também estranho para ele. O estranhamento tem, pois, duas faces. A aceleração do tempo faz com que qualquer experiência com uma temporalidade que extrapole o presente imediato, especialmente em direção ao passado, seja inteligível, inalcançável, insondável.

As próprias coisas deixam de ser o que são para se tornarem monumentos. Até mesmo a literatura, a fotografia ou ainda o cinema podem monumentalizar-se. Se no tempo rápido é preciso, eticamente, ver o invisível, na perspectiva de Peixoto (1990), porque os sujeitos se desprenderam do conteúdo simbólico da paisagem; no tempo ausente, os monumentos parecem ser mais necessários, são visíveis, ainda que o simbolismo se esvazie no simulacro; eles têm o papel, num certo sentido, de simular o próprio tempo, projetá-lo numa ficção alegórica.

Monumentalização implica uma relação temporal, em que as memórias são escolhidas e decididas, em que se subtraia do processo temporal o que se devia lembrar e o que esquecer. Os monumentos em Palmas, nesse sentido, são uma lembrança para o amanhã. À medida, porém, que as pessoas se apropriam de alguma forma de tal iconografia, atribuindo-lhes sentido no presente e ressemantizando sua linguagem, o espaço retoma o simbólico, e essa "pretensa" memória torna-se imaginação.

Considerando a cidade como invólucro de arquivos, invólucro ilusório e como repertório poético narrativo, Palmas pode também se assemelhar a uma cidade de Calvino (1990a) ou de W. Benjamim (1987, 1989); a reconstrução latejante dos seus fragmentos, nos desvãos da linguagem, marca a distância entre o discurso e as coisas: como vimos, Palmas, de acordo com os narradores, é a cidade que poderia ter-se chamado Pasárgada, como no poema do Manuel Bandeira (1987, p.117), dentre os vários nomes pensados para ela.

A partir dos mapas textuais, de fragmentos narrativos e imagens, ao chegar em Palmas, você caminha pelo *labirinto* de rotatórias (Figura 61) para alcançar o Palácio, assentado sobre o morro, lembrando as antigas catedrais barrocas; e antes de adentrar os portões repletos de girassóis dourados (Figura 62) semelhante aos portões do Palácio de Verão da realeza russa em San Petersburg, é preciso atravessar a praça imensa. Os girassóis imaginários podem ser vermelhos, quando são vistos petrificados nas edificações, no conteúdo estético, estilístico e simbólico da praça. Soldadinhos de chumbo lembram a batalha dos Dezoito do Forte do Rio de Janeiro, no início do século XX, e logo adiante, o Museu Carlos Prestes, projetado por Oscar Niemeyer (Figura 63), traz, entre inúmeros objetos no seu interior, uma estatueta de Lenin. Girassóis amarelos, entretanto, comparecem no colorido dourado de outros artefatos, em painéis narrativos de azulejo. Quanto ao monumento aos Dezoito do Forte, porém, os entrevistados destacam na escultura o nome *Siqueira Campos*. O monumento traria como referência indireta também a lembrança do fundador da cidade, J. W. de Siqueira Campos – a mera coincidência entre os nomes dá a essas esculturas uma dupla função –; a segunda referência, entretanto, permanece implícita.

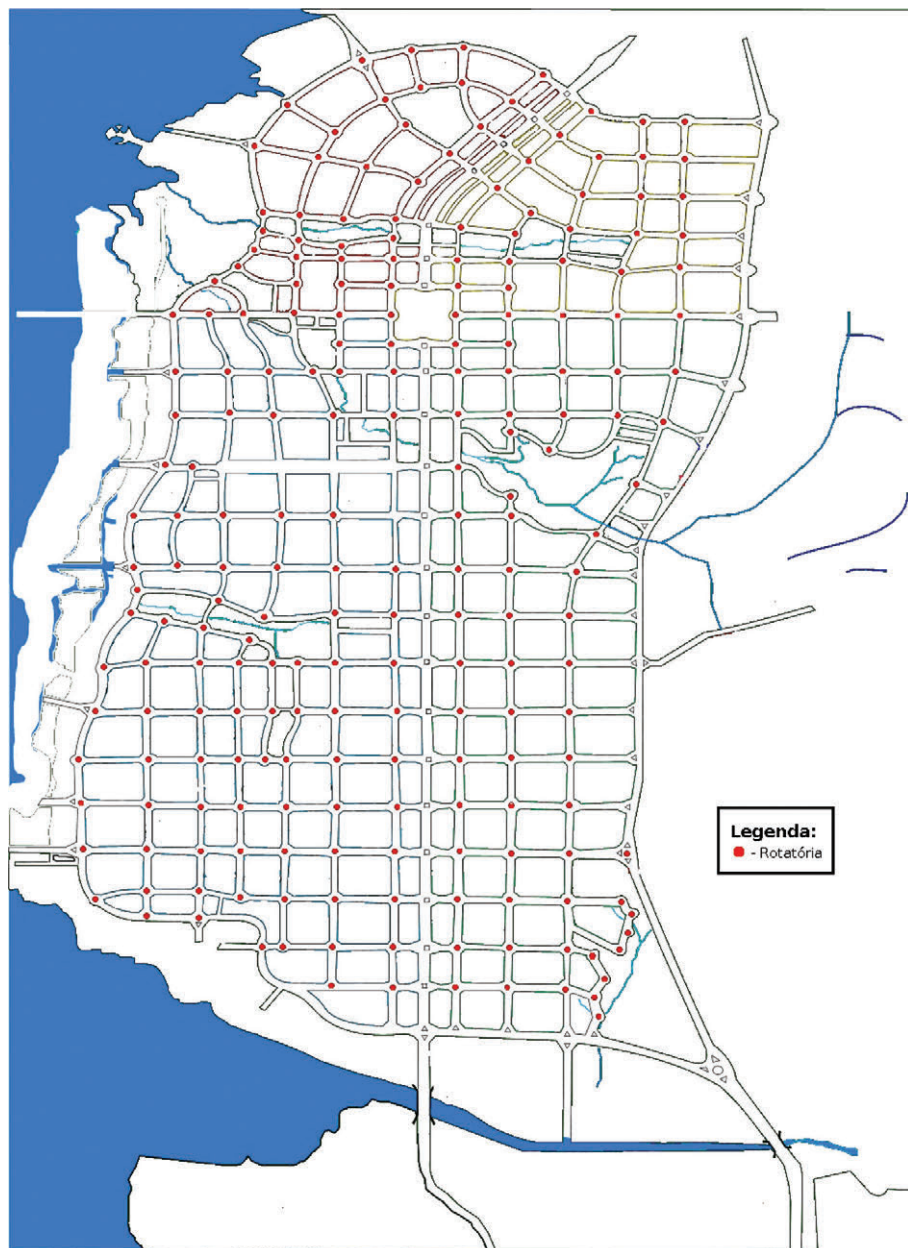



Figura 61 – Mapa de Palmas, ressaltando as rotatórias.

Figura 62 – Vista de Palmas a partir dos portões do Palácio Araguaia. Fotografia de Thenes Pinto, 2007.

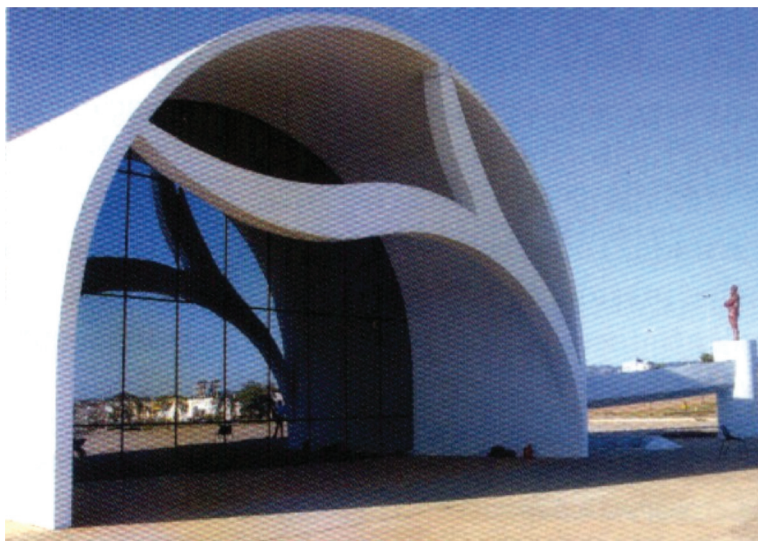



Figura 63 – Museu Carlos Prestes. Fotografia tomada em dezembro de 2004.

É preciso ater-se à multiplicidade de referências entre as imagens e as metáforas que a paisagem entrelaça: cidades e temporalidades surgem estampadas na colcha de retalhos, costurada por fios imaginários, rendilhados entre a memória e imaginação. Embora não tenha a mesma leveza ou mesma concisão, Palmas, como tantas outras cidades, torna-se sem esforço uma cidade de Calvino (1990a), as cidades imaginadas – que acreditam ser obra do acaso ou da mente –, o que importa nelas é a resposta que dão às nossas perguntas.

Metáforas urbanas, metonímia e narrativa: a escultura de linguagem da cidade imaginária

Se tentássemos transformar essas descrições urbanas em mapas, possivelmente não os teríamos, e sim radiografias da cidade, anamorfoses poéticas. A cidade pós-moderna, conceitualmente, contém variados estímulos sensoriais, sobretudo visuais, que são responsáveis por incentivar a imaginação em oposição à cidade modernista, despojada de iconismo. Essa intenção moderna, entretanto, foi superada no interior de si mesma, pois, segundo Freire (1997), a cidade desempenha papel fundamental na constituição do imaginário contemporâneo, bastando lembrar que a maioria das imagens em nós sedimentadas deriva do contato com o espaço urbano.

Uma escultura de linguagem existe na cidade, parecemos nunca encontrá-la, mas ela está lá no tempo presente ou ausente, intacta e em permanente "evolução" – evolução essa que não implica acrescentar apenas, mas também depurar e subtrair. Parecemos nunca alcançá-la, porque estamos em seu interior, pois, como vimos, para os jovens narradores, Palmas se assemelha a uma aranha de patas estendidas por causa dos lugares e suas distâncias. No itinerário circular do transporte público, o giro em torno de imagens reiteradas é mais que um caso de monotonia – a cidade em forma de "bola" ilude o sentido e o organiza para andar em círculo. A cidade vista como um balão de gás (bexiga) é tridimensional e possibilita

vê-la nos seus vários ângulos – as estampas no chão da praça, a topografia, o encaixe entre a serra e o lago, o cume baixo dos edifícios lhes permitem sentir-se grandes no horizonte. A lembrança sertaneja, os redemoinhos de poeira vermelha rapidamente se desfazem e a cidade começa a verticalizar-se. Imagens fixadas, persistidas no cotidiano, são para alguns a essência da monotonia na cidade do interior, para outros são o sentido de comunidade, de lugar, no qual ainda é possível encontrar um amigo na praça, no shopping ou na feira.

A legibilidade esquadrinha a percepção, e quando textualizamos as imagens-metáforas de Palmas, como nos exemplos ao longo do texto, penetramos nos poços de sentidos que uma cidade pode trazer. Observamos que a forma da cidade foi o elemento que mais gerou imagens novas – o relacionamento entre objetos e ideias, objetos/objetos, ideias/ideias – que caracterizam o conceito de metáfora. Chamou a atenção a grande quantidade de texturas da cidade e os múltiplos desenhos que o espaço comporta em todo seu tecido, bem como a ilusão da circularidade produzida, em parte, pela grande quantidade de rotatórias encontradas em Palmas (em razão de uma analogia geométrica, são chamadas no vocabulário regional de "queijinhos").

Tais texturas foram interpretadas e associadas a grafismos, geometrias diversas e metáforas utilizadas para ilustrar a complexidade urbana que percebem – imagens muito particulares, focadas na experiência individual –, mas que, por fim, atingem a compreensão de que a cidade não tem uma configuração espacial homogênea. Chegam à identificação da cidade pós-moderna, evidentemente, porque percebem e notificam tais elementos, mesmo que não os dominem conceitualmente.

Um paradigma particular envolve uma imagem particular do mundo e também uma interpretação particular da experiência perceptiva; a transformação vinda da percepção em palavras requer que nós compreendamos de alguma forma o relacionamento entre elas. Percepção, pensamento e linguagem estão intimamente associados. O imaginário da cidade visto a partir de seus moradores

nem sempre corresponde ao imaginário elaborado pelos arquitetos e planejadores, a não ser quando tais ideias atingem um caráter midiático, mas todas essas imagens, *polifônicas* e *polivisíveis*, juntam-se na tessitura do imaginário urbano.

Extraímos exemplos de como o imaginário da cidade pode se manifestar de diferentes modos em cidades distintas, gerando metáforas interpretativas. Losnak (2004) apresenta imagens e representações de Bauru (SP), cidade que, na modernidade, produziu metáforas como: a *cidade sem limites* e a *metrópole no sertão*; não só identifica várias cidades na cidade, como a polifonia com várias dissonâncias: "eram múltiplas vozes circulando, cruzando-se, superpondo-se, imbricando-se, conflitando-se, afinando-se, entrecortando-se, sendo compostas e compondo um grande emaranhado de espaços/imagens denominado Bauru" (ibidem, p.261-2). Há uma tensão constante entre a polifonia – todas as vozes da cidade – e a monofonia – o discurso das elites – e suas implicações éticas, estéticas e políticas que circulam *vivas e envolventes* no imaginário.

Outro exemplo distinto é a pesquisa de Kirinus (2004) sobre a percepção da criança na cidade de Curitiba, onde o transporte municipal e suas estruturas físicas (o Trajeto Ligeirinho–Curitiba) são vistos por elas ora *como se entrassem num óculos escuro*, ora como se *o tubo de vidro fosse uma nave espacial*; na voz da criança e das pessoas que, em estado puro de linguagem, detêm as chaves essenciais para compreensão, comparece nessas percepções o elemento criativo e representativo que permite um trajeto mito-poético e mesmo hermenêutico em que o vidro não é nada menos do que um rio sólido presente na percepção hidratante e líquida desses tempos de argamassa que fundem imagens, como a do cristal a outras transparências. As cidades são superpostas e a virtualidade ou transparência não é algo novo, o próprio *flâneur* tinha a necessidade de estar na cidade para ser nutrido ficcionalmente, vivenciava a cidade *virtual* a partir de bricolagens temporalizadas a revelar que a linguagem começa pela emoção, tornando-se *poesis*, criação. Na relação entre o sujeito e o espaço, a percepção hidrata com metáforas a textualidade do urbano.

Não lugares e lugares de passagem desprovidos de significação contrapõem-se à pluralidade de lugares da cidade, fazendo que a cidade da prancheta desapareça no excesso de significados produzidos pelos cidadãos comuns que constroem o tecido de vivências por meio de deslocamentos, caminhos, superfícies e limites. A perspectiva poética para ver a cidade, no caminho de uma elaboração espontânea da imagem lembrança do sujeito e/ou da imaginação da criança, também foi abordada por W. Benjamim (1994, p.39) na leitura da imagem e do tempo proustiano:

> As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo "bolsa" e "conteúdo". E assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa – a meia –, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem que saciava sua curiosidade ou sua nostalgia.

Os indícios transformam-se em imagens mais complexas e retornam num adensamento do sentido; essa observação de Benjamim (1994) nos permite tanto explorar como exemplificar o papel dos atores detentores de imagens. Discutir essas imagens-metáforas é tanger a relação entre o espaço e os sujeitos que dele se apropriam. Habitar a cidade faz que a vida passe por uma experiência estética. Quando trabalhamos com as suas imagens, todos os sentidos são importantes, mas a visão é a atitude privilegiada, pois, como afirmara Lynch (1999), olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser sua paisagem. A importância da fisionomia urbana está na capacidade de vê-la e, se necessário, de modificá-la. "A paisagem urbana é algo para ser visto e lembrado, os locais agradáveis são acessíveis a todos os sentidos e o resultado emocional é muito significativo" (Lynch, 1981, 1999).

O peso do universo urbano na sensibilidade contemporânea, entretanto, é algo paradoxal; ao mesmo tempo que a cidade pode

exercer uma renovada sedução ao multiplicar suas imagens em textos, fotografias, telas, vídeos, esse excesso gera a invisibilidade das paisagens e impede a contemplação como atividade lúdica ou reflexiva, impede que a paisagem urbana seja um lugar de sentido. Para Freire (1997), o grande acervo de imagens disponíveis, quando vemos, sonhamos ou lembramos, está nas ruas da cidade; assimilá-los ou ignorá-los tem consequências profundas e implica o limite entre ver e não ver a paisagem.

Mas não é só o excesso de imagens que nos impede de ver, também a velocidade da vida cotidiana no mundo atual – e isso é mais intenso nas metrópoles e megalópoles do que nas cidades pequenas e médias – impede tanto mais a visão. Desde os tempos mais distantes da modernidade, a inovação técnica e a intensificação da velocidade foram decompondo a visão das paisagens. Victor Hugo teria comentado como a vista da janela do trem encontrava-se dissolvida: "as flores ao longo da ferrovia não são mais flores, mas manchas, ou melhor, fachos vermelhos ou brancos; não há mais pontos, tudo se converte em traços... as cidades, as torres das igrejas e as árvores desempenham uma dança louca e que se funde no horizonte" (Sevcenko, 1998, p.16). As percepções do espaço, cortado pela velocidade, modificaram a linguagem na arte, na vida urbana e na forma de vivenciar as paisagens.

Peixoto (1996b), na abertura do seu livro *Paisagens urbanas*, argumenta que não há nada mais anacrônico do que um livro sobre paisagens. Para o autor, as paisagens e suas tintas são um mundo que não se descortina mais num horizonte sem fim. Para ele, o mundo contemporâneo põe em colapso o paradigma baudelairiano da figura do *flâneur*, pois tudo está em deslocamento – o mundo e o observador. As tecnologias recentes alargam ou atrofiam as experiências imaginativas; o olhar do *flâneur*, como experiência impedida no mundo contemporâneo – um olhar distraído – é lido como um marco na mudança do século XX. Por sua vez, comparece uma proposta essencial: *ver o invisível*. Ao retomar a geografia da paisagem no entrelaçamento de linguagens: a pintura, o vídeo, o cinema, a literatura, a fotografia e, entre todas essas imagens e a arquitetura, a

reflexão desdobram-se sobre a arte em relação definida com o lugar, exploram a beleza de uma imagem silenciosa como uma presença, uma aparição onde tudo se encontra, todos os sentidos adensam-se. Efeitos, texturas, modulações e transparências unem-se aos odores noturnos; a impressão do ar úmido como propriedade musical, o frescor da manhã passam a interagir com os tons do dia, a cor tátil perfuma a imaginação como o orvalho gelado na primeira manhã de abril.

> Calvino diz que existem diversas maneiras de falar de uma cidade. Uma é descrevê-la. Dizer de suas torres, pontes, bairros e feiras, todas as informações a respeito da cidade no passado, presente e futuro. Nesse mapeamento, porém, a cidade desaparece enquanto paisagem. As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-se opacas. Resistem a quem pretenda explorá-las. (Peixoto, 1999, p.21)

O autor reafirma, na ética de ver o invisível, o acontecimento da cidade no que não se evidencia, mas também fala das impossibilidades e do que *se perdeu para sempre*, das ruínas, de uma *imago urbis*. Nesse movimento, analisa e inaugura um desejo/devir: *tornar-se um visionário,* para o qual a experiência resulta no ofuscamento do olhar habitual e consiste num modo polifônico de ver. Encantamento e linguagem multiplicam os modos de ver, a visibilidade da imagem torna-se uma legibilidade quando todos os elementos percebidos pelos sentidos (o som, o visível, os odores, as texturas, o gosto) são considerados importantes quando operacionalizados na passagem do visível para o invisível.

A construção de *uma cidade subjetiva* impõe uma *cor* vista como predominante no conjunto espacial da cidade. Sabemos que uma cidade possui muitas cores, a diversidade de tons das fachadas, letreiros, o verde dos parques, as múltiplas cores refletidas nos espelhos d'água, as transparências dos líquidos das fontes, das cortinas de vidro, a infinidade de matizes que não cabem na palheta do arco-íris e se espalham pela cidade. O vermelho vibrante, os laranja, rosa e verde de um centro histórico revitalizado. Os edifícios que, sob o intemperismo, tornam-se opacos, escuros de fuligem. A cor de

uma cidade é também da ordem do *invisível*. Armando Silva (2001), num trabalho comparativo entre São Paulo e Bogotá, constatou que ambas as cidades, por exemplo, eram vistas como cidades *cinza*. No caso de São Paulo, a cor cinza pode ter muitos significados, desde a cidade do trabalho e da produção, pouco festiva e triste, passando pelo clima da "cidade da garoa", sempre nublada, até o cinza da influência francesa na arquitetura.

Palmas foi apontada como uma cidade policromática, mas duas cores foram mais destacadas: o vermelho e o verde. O verde, possivelmente, pelas quadras serem bastante arborizadas, mas também pela influência da mídia e do *slogan* de capital ecológica. O vermelho, provavelmente, pela predominância de cerâmica ocre aplicada em grande parte nos edifícios públicos. Assim, a cidade é *vermelha como uma maçã* e se detém nesse brilho.

A cidade metafórica talvez seja muito mais bela nas suas paisagens, nos encantos dos seus sentidos, do que as cenas urbanas propriamente ditas que geraram essas metáforas; as "esculturas de linguagem", como denominamos, são fotografias do imaginário e a importância projetiva do seu material simbólico depende, como afirma Gombrich (2007), de nossos conhecimentos e expectativas. A interpretação urbana é, em grande parte, a percepção desse material simbólico e muito do que se vê é suprido pela memória.

Acaba por ser tênue a distinção entre realidade e ficção, quando extraímos a matéria poética dos contextos observados. As metáforas são imagens que modulam o que é simples descrição do visível e o que já é a imaginação. Por isso, a cidade imaginária descrita por Walter Benjamim, ou a cidade subjetiva do novo paradigma estético de Guattari (1992), conectam-se, sem muito esforço, às cidades imaginárias de Calvino (1990a). A cidade de Calvino, exemplar para o percurso que estabelecemos até aqui, é sem dúvida *Olívia*:

> Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, *que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.* Se descrevo Olívia, cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar sua prosperidade é falar dos palácios de filigranas. [...] Mas, a partir desse discurso, é

fácil compreender que Olívia é envolta por uma nuvem de fuligem e gordura que gruda na parede das casas. [...] Pode ser que isso você não saiba: que para falar de *Olívia eu não poderia ter outro discurso* **[...]** *para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas da fuligem*, dos chiados das rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. *A mentira não está no discurso, mas nas coisas.* (Calvino, 1990a, p.60, grifos nossos)

Desde a imagem da *moldura* àquela do *labirinto* para o qual *toda rua não tem fim*, entre tantas outras que observamos, vale analisar e deter-se um pouco mais nos níveis semióticos que a cidade pode gerar. Esforçamo-nos, então, para apresentar uma síntese textual dessas imagens que amadureceram sob a forma de metáforas, a partir dos observadores da cidade. É preciso permitir a acrobacia das palavras para tornar visual a escultura de linguagem da cidade imaginária. Aquela criada por todos os seus alegoristas e conhecedores. Como afirmam Rouanet & Peixoto (1992), a cidade desperta o *flâneur* em todos os que nela se detêm. São detentores do saber integral da cidade, das significações urbanas, do seu perto e do seu longe, dos seus tempos redescobertos, e apresentam-na no seu verdadeiro rosto, um rosto surrealista, que tem na montagem o seu método. Essa composição fisionômica apresenta outras cidades, além daquela vivida cotidianamente, várias cidades sobrepostas às quais se somam também os projetos inconclusos, aqueles sonhados ou apenas esperados.

Palmas foi desenhada e monumentalizada por esses arquitetos, escritores e escultores do cotidiano: estudantes, seguranças, simples transeuntes. Reunindo as percepções, imagens e metáforas ditas por seus habitantes, nos aproximaríamos do rosto surrealista de que falam Rouanet & Peixoto (1992). Para eles, a cidade é desenhada com pensamentos e cheia de estátuas, é um labirinto de balões, *é um jardim com várias flores onde o enigma é escolher aquela que é certa.* Nessa afirmação, os jovens introduzem uma metáfora não apenas para forma, mas para as oportunidades que acreditam estar nessa cidade. Ao mesmo tempo, é uma cidade seca e sem vida, como um *pão seco*. Ela é diagonal, triangular e quadrada, é também os retângulos, trapézios

e círculos impressos na asa de uma borboleta. É encaixe de dobras, como as pétalas num botão de rosa. Palmas é uma *bola, um queijão com seus queijinhos, muitos queijos redondos...* A cidade é *vermelha como uma maçã, vermelha e amarelo-dourado do sol, é verde*, de tom sobre tom – os jardins e o cerrado, o claro e o escuro. É azul do lago, ocre e branca. São todas as cores do arco-íris, senão o próprio *arco-íris* numa moldura. É uma cidade de molduras do imaginário, de luminárias sobre *pontes soluçantes*. Cidade de encantamentos e desencantos, paisagens e *despaisagens*. Uma cidade que se conta, conta seus contos de *soldadinhos de chumbo*. Paisagens intinerárias/intinerantes, imagens por entre imagens, por trás de imagens, máscaras... Os olhos que a olham usam óculos de todas as outras cidades possíveis, aquelas que vemos, aquelas que lembramos e aquelas que sonhamos.

Esses habitantes vivem em bairros quadriculados, onde tudo é centro, ou nas suas margens que já é outra cidade e ainda a mesma cidade. Cidade em profusão de pertencimento e não pertencimento, de proximidade e distância, de lugares e não lugares, cidade de territórios. Formam um girassol com várias pétalas. Um girassol de folhas em exclusão ou vários girassóis em torno dos seus eixos circularizados. Girassóis de pedras são imagens e metáforas sínteses da relação entre estrutura urbana e construção simbólica da cidade em busca do tempo – o *tempo perdido*, tal qual preconizou Proust, aquele alcançado apenas com a memória de outras cidades/tempos –, e o tempo ausente – aquele resultado do devir social/histórico que não aconteceu, imbuído de percepção e duração.

Palmas é esse labirinto de tempos, de ruas, de monumentos e antimonumentos nas suas ilusões e decomposições, *É uma colcha de retalhos, por vezes, sem costura nas pontas.*[6] A cidade alça um voo

---

6 Esse trecho reúne a reflexão de dois narradores, um afirmou que Palmas é uma colcha de retalhos, um segundo narrador, com um ideário oposto ao primeiro, quando questionado a respeito dessa metáfora, afirmou que a cidade até poderia ser uma colcha de retalhos, mas sem a costura nas extremidades. Esse cruzamento da percepção dos diversos narradores da cidade permitiu ampliar a intertextualidade e imprimir o caráter polifônico da imagem urbana.

como um balão de gás ou como uma pomba para o *devir,* ou ainda, *como uma nave para o futuro* (Narrador 7)

Essa é a escultura de linguagem da cidade imaginária, é a escultura de muitas vozes anônimas que por ela perambulam, vozes de olhos e bocas e de todos os sentidos. São vozes presas numa teia de perguntas e repostas. Esculpida na acrobacia das palavras da narrativa a revelar sua caleidoscópica imagem – como uma cidade refletida no prisma de um lustre –; afinal, para Calvino (1990a), a fábula não está no discurso, mas nas coisas.

4
Uma memória para o futuro

Em busca do tempo: uma memória para o futuro

Lewis Carrol (2002, p.189) pauta o diálogo entre Alice e a Rainha Branca sobre a memória numa curiosa concepção da dinâmica da lembrança, da subjetividade do tempo e da sua complexidade, como podemos observar:

> Rainha Branca: – pois, a memória pode funcionar nos dois sentidos. Quanto a minha memória, só funciona num sentido – observou Alice – só posso me lembrar de coisas que aconteceram antes. É mísera espécie de memória essa, que só funciona para trás – observou a rainha.

Essa capacidade da memória de funcionar nos dois sentidos, sugerida por Carrol (2002), por intermédio dos seus personagens, instiga a desatar o intricado nó entre o tempo ausente da cidade planejada e os fios desconexos de temporalidade que ocupam essa ausência, a dimensão onírica de cartografar o futuro e construir lugares e territórios que só se constituem de fato como devir e, ao mesmo tempo, imagina tal porvir a partir dos ramos do passado. Como vimos, Palmas é compreendida pelo narrador como *uma*

nave lançada ao futuro; talvez nessa fala esteja uma lembrança que remete a Brasília: projeto em forma de avião representando o futuro pela metáfora da máquina.

O planejamento, a construção rápida da cidade, soluciona problemas que o desvelar da vida no espaço não gerou, ou seja, soluciona problemas possíveis que podem ou não se concretizar nessa abertura para o total e, ao mesmo tempo, no *élan* de solucionar os percalços do vir-a-ser, escapa o improvável, o que só ocorre com a ordem processual dos acontecimentos, com a passagem do tempo, seja ele rápido ou lento. Essa viagem de possibilidades sobre a variação do espaço-tempo acaba por ter um efeito hipnótico sobre todos que pensam a cidade, antes que ela realmente aconteça. As experiências passadas sobre o urbano constituem o terreno sólido no qual é necessário se situar, mas que, simultaneamente, é preciso superar. O presente é uma fração ínfima onde se imagina o que só pode ser devir. As espirais de temporalidade deformam-se para reconstituir a complexidade de uma forma rizomática. Assim, planejar/projetar é lembrar o futuro e imaginar o passado.

A memória de Alice é linear, funciona só para o passado, já a memória da rainha de Carrol (2002) é um link para o futuro, ela se lembra do que ainda virá. Essa forma de pensar o tempo é não linear e estreita os laços entre a memória e a imaginação, seja lá qual for o sentido direcional a ser tomado: avante ou ao revés, ou avante e ao revés, ao mesmo tempo.

Na modernidade, a vida está grávida de morte, na pós-modernidade ela está grávida do futuro, do devir, a memória direciona-se para o futuro. A condição de ausência cria para a cidade estruturas espaço/temporais imaginárias; tomando a metáfora de Telles (1999), "são estruturas da bolha de sabão: nem realidade, nem sonho, película e oco". Também para Armando C. Silva (1996), o espaço na *pós-vanguarda* é uma bolha de sabão que se desfaz no ar. Móvel e indelével, espaço/tempo ondulam como um peixe, como afirma Pelbart (1998, p.16), assim como um objeto pode mover-se em três direções perpendiculares, a horizontal, a vertical e longitudinal, um objeto pode pertencer a três futuros: "Cada futuro se move numa direção diferente. A cada momento decisivo, o mundo

se trifurca e cada mundo contém as mesmas pessoas, mas com destinos diferentes. O tempo contém uma infinidade de mundos".

A cidade projetada, inscrita na ausência de duração, forja o passado antes que ele exista e a imaginação trabalha futuros possíveis; em tal movimento, as soluções antecedem os problemas. Falas, imagens, fragmentos apontam a atmosfera de admiráveis futuros.

Figura 64 – Perspectiva de Palmas 2020. Fonte: Grupo 4 (org.).

O esboço da figura 64 apresenta a cidade de Palmas em 2020, uma capital do século XXI. A perspectiva era, já para as primeiras décadas, a projeção de um milhão e meio de habitantes feita pelos arquitetos do Grupo 4, autores do projeto de Palmas. A projeção de um futuro metropolitano para a cidade deixou imensas quadras desocupadas, desenhos que começam a perder suas linhas, em cada imensidão de espaço desabitado, hiatos e interrogações, a ideia de futuro está em toda parte e se arrefece à medida que a cidade passa a ter passado.

Pelbart (1993, 2007) apresenta o tempo deleuziano, *não reconciliado*, o tempo como potencialidade, como devir. Deleuze (2005) afirma que há mudança, passagem, mas a forma do que muda não muda, não passa: é o tempo em estado puro, ou seja, uma imagem-

tempo direta que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. Para ele, *A natureza morta* é uma imagem do tempo, pois tudo que está no tempo muda, mas o próprio tempo não muda. Norbert Elias (1998) concorda que tudo que representa o tempo não é o tempo, e esse é associado a processos físicos e a símbolos sociais. Nesse ponto temos um nó entre tempo e temporalidade na sua relação entre passagem, duração e experiência, ou seja, tanto o próprio tempo como sua representação convergem. Também a forma de organizar o pensamento, proposta por Deleuze & Guattari (1995,1997a, 1997b), se constitui num campo de polêmicas.

De acordo com os trabalhos de Haesbaert (2006), a filosofia deleuze-guattariana está sujeita a interpretações divergentes e, mesmo, diametralmente opostas entre o estruturalismo, o pós-estruturalismo, o materialismo e o idealismo. Enquanto para alguns, apressadamente, a obra figura como um trabalho anárquico, levado para além de todos os limites; para outros, é repleta de metáforas extraordinárias e passagens muitas vezes impenetráveis na marcante tentativa de retrabalhar as ideias e romper com as duas mais importantes influências do século XX: Marx e Freud.

Os dois teóricos europeus estão entre os pós-estruturalistas do deslocamento, no qual todo o pensamento é um processo de desterritorialização, de passagem contínua de um território a outro; rompendo os limites entre estética, ética e política. A obra de Deleuze e Guattari indica modos de escrever e desenhar o mundo que não se encerram em quadros. Afirmando, assim, que a leitura do mundo deve valorizar os contextos, que nunca são totalmente explicados ou determinados. O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Haesbaert (2006) lembra, ainda, o quanto é relativamente recente o diálogo da geografia com a obra desses dois filósofos, mesmo que seja uma abordagem geográfica por excelência – o ponto-chave é o território – as cadeias semióticas superam o traço linguístico.

Cadeias semióticas, utilização recorrente das referências literárias e constante emprego metafórico são elementos criticados em Deleuze & Guattari (1995, 1997a, 1997b), como os próprios autores reconhecem, mas, ao mesmo tempo, esses aspectos dão uma

qualidade e uma distinção à obra. Outra crítica direcionada a esses filósofos é que eles atribuiriam mais importância ao *devir* do que ao *ser,* rejeitando estruturas simples e questionando a racionalidade.

O fundamental no conceito de devir, para nós, mais do que a potência do tornar-se, está na sua capacidade de propor e estabelecer relações. Esse é o interesse do conceito de *einstenização* do tempo para pensar o mundo contemporâneo: qualquer resultado no futuro depende de uma atitude no presente. O tempo, então, pensado como *uma memória para o futuro*, cruza as fronteiras diversas da ciência ou da arte, quando nos remetemos, por exemplo, ao tempo proustiano, ao estabelecer uma ponte entre o ser e o devir.

O tempo proustiano não apenas serve de inspiração, *poesis*, para compreender a relação entre tempo e temporalidade; o tempo múltiplo redescoberto entre a experiência, a duração e a representação. No final da *Recherche*, o tempo humano, inscrito na esteira de uma vida, foi dobrado sobre si mesmo. O sujeito que retém o seu passado memorial torna-se o próprio invólucro do tempo, além dos limites da linguagem, a lembrança traz um passado *sensual* – repleto de sentidos e sentimentos de tudo que é caro –, uma cor evoca os matizes do tempo vivido, os sabores trazem os dias, os odores as recordações mais sutis.

Sem dúvida, Proust (1989, 2007) é uma inspiração primeira para este trabalho, a partir do próprio título: *a cidade em busca do tempo.* Além disso, tal referência contribui analiticamente; segundo Motta (1989), Proust trata de registrar *a presença da ausência* e apenas por um átimo quer fazer voltar o tempo: *a partir de todos os fantasmas saídos do fundo de uma xícara*, ele tece seu trabalho dentro da noite, assombrando o tempo do relógio. Olhar o mundo proustiano em linha reta contraria sua redondez, pois não há o grande encontro com o passado, o que Proust inaugura é o *vitral da linguagem*, não mais a tapeçaria irizada de losangos de vidro que contam histórias – mas o vitral partido, fragmentado que gira onde o passado e o presente convergem. No último capítulo da *Recherche*, entretanto, o tempo não é reencontrado pelo sujeito, mas redescoberto, o tempo contido nele mesmo, representado. *O tempo redescoberto* é o tempo justaposto, múltiplo na sua "nívea alvura, no seu luxo cromático, no

seu barroco sentimental" (Mattos, 1989). Para Willemart (2007), a lógica do tempo proustiano não é de superposição ou linear, mas de justaposição e reconstitui-se de restos, de fragmentos.

Analisar a cidade projetada/planejada a partir desse nó temporal – *a memória para o futuro* – é um esforço de compreender a sua multiplicidade temporal. Hall (1995) observa que as cidades planejadas são cidades da imaginação, são cidades do amanhã, constituídas a partir de ideias que preferem madrugar. O planejamento urbano no século XX constitui-se como um movimento intelectual e profissional de reação contra os males produzidos pela cidade do século XIX e apresenta, após um século de debates sobre como planejar a cidade, uma simetria comum e inquietante: perceber que voltamos quase ao ponto de partida, quando a cidade é vista novamente como um lugar de decadência, pobreza, mal-estar social e intranquilidade. Para esse autor, os teóricos retrocederam drasticamente às origens anarquistas do planejamento, o que não significa, porém, que não tenham chegado a parte alguma.

Em Palmas, esses laços do tempo também comparecem de forma diversa nas teorias que influenciaram os arquitetos, na confecção dos vários projetos, na crítica do planejamento, na revisitação do passado e na preocupação representativa com o futuro:

> *A ideia de futuro em Palmas também revela um descompasso, porque – o que seria o futuro para nós? Eu imagino um futuro tecnológico, uma cidade tecnológica e o sistema monumental de Palmas é contraditório em relação à tecnologia, pois, ao invés de estar construindo um metrô, por exemplo, constrói-se símbolos do passado, então, eu não vejo uma cidade do futuro, que não teria uma tecnologia avançada. O futuro em Palmas é o futuro do Eldorado, de enriquecer, ter melhor qualidade de vida, pode ser nesse sentido, mas não no sentido da cidade em si, não tem nenhum símbolo que joga a cidade para o futuro. Apesar de se falar em construir um teleférico, mas um teleférico já tem quanto tempo? Falta assim, um símbolo, um referencial que remeta para o futuro, porque o monumento Coluna Prestes, o "18 do Forte", globo de ouro, isso não é símbolo de futuro, é símbolo de poder.* (Narrador 1)

É inspirador o ambiente, é inspirador... você imagina eu caminhar por esse deserto, que apenas com o traçado desenhado do barro das ruas, você imagina um poeta caminhar por isso, arrepiado pela sensação de futuro... é mais do que literário, arrepiado por saber que dali brotaria prédios, pessoas, relações, amores, desamores, fábricas, ilusões... andava isso tudo a pé, de cabo a rabo, saía da Prefeitura e vinha até aqui, chegando cheio de barro e todo feliz da vida, de presenciar um lugar novo no mundo, onde talvez não se repetisse vícios das sociedades antecessoras. (Narrador 7)

Observamos nas imagens e narrativas que a imaginação do *futuro* não apenas torna-se lembrança, mas alimenta-se dela. A própria ideia do contingente populacional esperado de um milhão e meio de habitantes é uma projeção com base nos processos que ocorreram em Goiânia e Brasília, capitais que hoje possuem esse contingente populacional e atingiram essa cifra em poucas décadas. Goiânia, por exemplo, é uma cidade radiosa (Figura 65), projetada para cinquenta mil habitantes. O incremento populacional que recebeu, posteriormente, gerou novos problemas para sua estrutura.

Figura 65 – Cartão-postal com vista aérea da Praça Cívica em Goiânia.

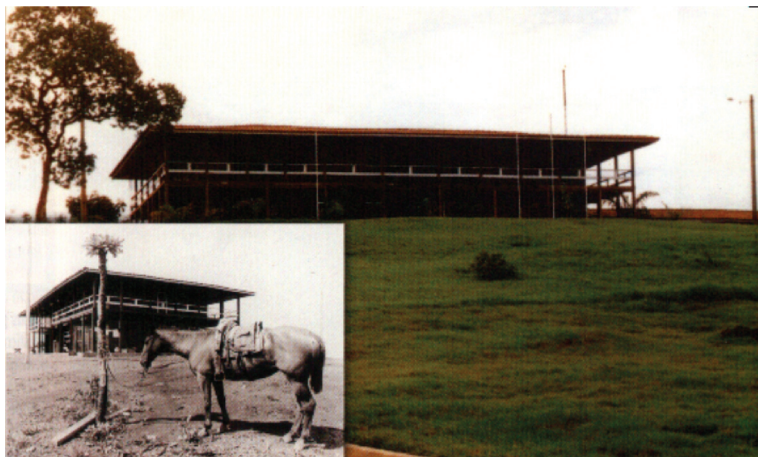



Figura 66 – Palacinho da Cultura. Fonte: *Almanaque Cultural do Tocantins*, ano 2, n.12, nov. 2000.

Outro elemento que também merece nota é a tentativa de estabelecer rapidamente no espaço os suportes da lembrança, como temos o tombamento do Palacinho – barracão de madeira onde se instalou o primeiro governo de Siqueira Campos. Uma das revistas panfletárias de divulgação do Estado, publicada no ano 2000, mostrava uma foto colorida da edificação e outra logo abaixo em branco e preto, dando um sentido de longa duração (Braudel, 1982) para o acontecimento. Nota-se que as duas imagens, correlacionadas na foto, são contemporâneas, considerando que o lançamento da pedra fundamental da cidade ocorreu em 1989 e que se trata de uma imagem publicada no ano 2000, ou seja, correspondem ao mesmo período, não haveria necessidade de apresentar um "envelhecimento" do local retratado. A matéria enfatizava também a necessidade de preservá-lo como patrimônio.

Evidencia-se a preocupação com os suportes da memória no seu duplo papel: construir o passado e o futuro ao mesmo tempo, ou seja, a memória trabalhada nos dois sentidos, como propõe L. Carrol (2002). A construção do futuro dá-se, então, a partir de uma mediação criadora entre imaginação e lembrança. Bosi (1999) afir-

ma que a lembrança é o refazer – a compreensão do agora a partir do outrora – e que não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.

De certo modo, essa multiplicação temporal a partir das imagens causa um efeito psicológico perturbador; como esclarece Olalquiaga (1998), numa espécie de condensação poética, a história foi "substituída" pela geografia, as histórias por mapas, as lembranças por cenários. Para a autora, não perceberíamos mais o espaço/tempo como continuidade, mas sim como uma localização, um deslocamento no cosmos urbano/suburbano e, desse modo, o passado e o futuro foram trocados por ícones: fotos, postais e filmes. Objetos que cobrem essa sensação de perda.

Vivemos um período em que o acúmulo de informação e a capacidade de armazenar imagens e estilos temporais possibilitam ressemantizá-los a qualquer momento, assim como destruí-los rapidamente. A teia imaginativa e desejante de estilos, ideias de todas as ordens, lugares e épocas coloca em marcha uma coexistência que gera estranhamento, assim ruínas e sonhos podem se conjugar na cidade antes que ela mesma tenha acontecido:

> O vídeo substitui o diário pessoal, eles devem ser novamente registrados. Feitas de imagem, a cultura urbana é como uma parede de espelhos, com seus reflexos reproduzidos ao infinito. Confrontados com suas próprias imagens tecnológicas, a cidade e o corpo se tornam ruínas. Até mesmo a tecnologia é atacada por uma obsolescência que a torna instantaneamente velha. Estamos diante de uma paisagem transitória, onde novas ruínas se empilham continuamente uma sobre as outras. É em meio a essas ruínas que procuramos por nós mesmos. (Olalquiaga, 1998, p.133)

A imagem urbana de Palmas induz a olhar suas projeções a partir de associações múltiplas, reconstituindo percepções diversas, intertextualizadas nas suas nuanças semióticas. A cidade incorpora, como compreendemos ao longo do trajeto, a síntese entre relações estilísticas e poder, assim como a síntese dos múltiplos tempos e sua

natureza plástica e móvel. Essa possibilidade de refletir metodologicamente a cidade sob o prisma cultural e teorizá-la nos permite avaliar o intenso teor de colagem entre a realidade e a representação e o modo como ambas fusionam e se confundem.

> *A realidade é que Palmas é bem eclética, essa mistura de símbolos e de formas, o pós-moderno, os últimos modernos, os últimos rococós, e mesmo culturalmente você tem uma mistura, uma diversidade cultural, tem pessoas de todos os locais, pessoas com suas bagagens, com os seus costumes, há uma mistura de tudo. Uma volta na cidade de Palmas é uma aula de urbanismo, disse uma arquiteta do Ministério das Cidades, é uma aula de urbanismo, de como fazer e de como não fazer. Você consegue ver nas quadras, em pontos especiais, relações sociais distintas, ou seja, a estrutura da quadra proporciona um tipo de convívio que não é igual em toda a cidade e é bastante diferente do centro.* (Narrador 4)

> *As frisas do Palácio resgatam a história de Teotônio Segurado a Siqueira Campos, uma história cheia de contradições, assim como a ideia de futuro. É uma cidade futura, porque existe ali a sociedade que não é alheia ao futuro, ela está buscando um futuro e, nesse sentido, eu acho que é em função de ser uma cidade administrativa, ela vai conduzir o desenvolvimento do Estado, então, o discurso do Eldorado, da nova fronteira do capital. A ideia de que as pessoas podem vir para cá e vão se dar bem. A maioria não se dá, a maioria vai ter problema de moradia, de desemprego. O nome das vias produz a sensação de estar na cidade errada, a solidão daquele espaço que tira a ideia de aglomerado, de adensamento, de convivência.* (Narrador 1)

Sem os traços do relógio, a perspectiva temporal é algo de invisível: uma maneira de captar um conjunto de acontecimentos que se assentam numa particularidade. O tempo não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear; diretamente, ele escapa aos sentidos, assim, as formas de medir o tempo apresentam um alto nível de síntese, harmonizando atividades e adaptando-as a processos externos que,

em estágios posteriores, formam os símbolos que se repetem no mostrador dos relógios, nas datas dos calendários (Elias, 1998).

A ausência é o tempo nos seus desvãos, possível apenas numa apreensão não linear e não cartesiana do tempo. A concepção de tempo na pós-modernidade traz com força essa ideia de ausência. Haesbaert (2006, p.169) demonstra nos seus estudos que a diferença na espacialização de presença e ausência é um dos componentes paradigmáticos que justificam estabelecer uma distinção entre modernidade e pós-modernidade:

> Shields coloca a questão da síntese aparentemente paradoxal entre distância e presença, lembrando que, apesar de comumente associarmos presença e proximidade, ausência e distância, o estrangeiro é sempre o distante-presente. Num sentido temporal, há uma relação entre presença e agora [*nowness*], o presente. *Mas se o passado é visto como "uma série de 'agoras' em contínua passagem", ele é "um agora que passou", tornando-se assim, uma ausência "concebida como um tipo de presença"* (p.187). Com mais razão ainda, o espacialmente distante pode-se fazer "presente", numa dissociação entre presença aqui (espacial) e presença agora (temporal). *Ausência, assim, torna-se simplesmente uma não presença, definida que é, sempre, em sua relação com a presença.* (grifos nossos)

A relação de presença e ausência e a preponderância da ausência em vários modos de manifestação espacial e temporal – as diversas retomadas do passado, a organização de anacronismos no presente, sob a forma de citação – fazem do tempo ausente não apenas uma intuição profícua para compreender o contemporâneo, mas o tempo característico da pós-modernidade.

As cidades planejadas modernas ou "pós-modernas" têm em comum com essa condição, a perspectiva de serem criadas a partir de ausências. No caso de Brasília, a tentativa de anulação do passado, a negação da história, trouxe, de certo modo, também um tempo ausente: o passado se converteu em símbolos enigmáticos, deformados, como já vimos, e o presente é sempre futuro civilizador

que pode rapidamente ser convertido em ruínas – uma ilustração, entre outras, desse aspecto está na representação de Brasília, a partir da entrevista realizada com Oscar Niemeyer por Clarice Lispector (1999)[1] que, nessa intertextualização, abriu um leque: tomou a poética da ausência inscrita na cidade, já trabalhada nas suas crônicas, e uniu espaços e sentidos para questionar o arquiteto – Niemeyer, ao considerar as impressões de Lispector (1992), não comenta apenas a intenção de ter construído a cidade plena de surpresa e invenção e a ideia de que "as colunas do Alvorada seriam os elementos arquitetônicos mais importantes depois das colunas gregas", mas chega a falar das belas ruínas que a capital poderia vir a ser.

A cidade do tempo ausente adensa as simulações temporais, provocando um efeito hipnótico quando se move entre o passado (seja no apagamento ou na retomada) e o futuro da sua criação/preservação, entre instituir o moderno e, no caso de Palmas, superá-lo. A busca é o novo: a nova cidade e a cidade nova.

A dialética da multiplicidade que envolve esse tenso ir e vir, ficar e partir da espacialização do tempo, por meio das ideias e dos artefatos instalados e planejados para a cidade, lhe dá uma superficialidade imanente, na qual as imagens desejadas ou construídas pudessem evocar o tempo e nele as substâncias de memória, de futuro, de arcaico, de moderno, de pós-moderno. Além das referências a Brasília, também identificamos outros exemplos, como vimos no projeto de um político local de construir, em Palmas, uma

---

1 Como trabalhamos no Capítulo 1, o texto de Clarice Lispector sobre Brasília é impregnado de metáforas da ausência: o silêncio, a brancura, a solidão, o não habitado. Para Martins (1998), a partir dos textos de Clarice, Brasília é apresentada como a *esfinge utópica,* imbuída da ideia de civilização estética; interpretada na sua configuração paradoxal de utopia e fracasso – o projeto e a construção/povoamento –, a Brasília de Clarice é vista através da monumentalização em modalidades excessivas, portanto, fantasmática, espiritual e flutuante, é o *empuxe para o absoluto*, imagens que garantem sua esfera mística no impulso de ultrapassagem contínua, surge o mal-assombramento, a ambiência saturada de mitos. O texto aproxima-se do não texto, com sua estrutura fugidia, fluída, ruinosa, descosida, aparecente-deaparecente, no entrelaçamento contínuo dos processos metonímicos e metafóricos.

Torre Eiffel, semelhante à que foi instalada em Paris. A justificativa dessa instalação seria que a torre traria modernidade e empregos. Esse projeto, como muitos outros que não chegaram a ser executados, têm de importante os sentidos: como se o símbolo, o signo e o ícone, por si sós, pudessem trazer o moderno; o moderno também, nesse exemplo, é picotado nas suas diferentes fases.

A fragmentação da cidade com muitas quadras desenhadas e vazias esperando uma população para habitá-las, que não se sabe de onde virá, é outro exemplo dessa memória para o futuro – memória-desejo, memória-lembrança/representação, memória-imaginação – o esforço dos arquitetos de pensar uma cidade que superasse não apenas as críticas do modernismo de Brasília, mas ela própria se soma ao esforço do político de alcançar o mesmo efeito midiático de Brasília. Para eles, Palmas teria ainda o papel de trazer as referências da história do Tocantins, reafirmando-o, em detrimento do norte-goiano, como os arcos do Palácio Araguaia e de outros edifícios públicos; seriam lembranças dos arcos históricos de Natividade[2] e a cor vermelha das suas construções traria a lembrança dos artigos de cerâmica da região, assim como comparecem as homenagens às etnias indígenas do território. No interior da Praça dos Girassóis, há uma Praça Krahô e, segundo informações obtidas no museu Palacinho, a ideia inicial era que as rotatórias centrais tivessem cores distintas que simbolizassem essas etnias; ao mesmo tempo, para esses observadores/construtores, a cidade configuraria também o processo civilizador. Nesse aspecto, quando observamos Palmas, em relação às outras cidades do Tocantins, vemos uma ruptura na paisagem. Ela difere totalmente da organização das demais cidades do Estado que têm características próximas à *primeira era da cidade,* como descreveu Portzamparc (1992).

Como disse um escritor regional, Palmas funcionou com uma *esponja* que absorveu para ela os recursos e as ideias das outras

2 Cidade histórica do Estado do Tocantins, ícone da extração do ouro, a partir da mão de obra escrava. Os arcos de natividade foram construções com a exploração dessa mão de obra e os arcos em Palmas seriam uma homenagem, segundo os arquitetos, às igrejas construídas por mãos escravas.

cidades do Tocantins; embora haja referencias ao passado, ela é uma cidade contemporânea, não dissociada também do paradigma informacional.

O ideal técnico científico contemporâneo, segundo Pelbart (1993), consiste em absolutizar o tempo, tratando-se, assim, não mais de ganhar tempo, mas de abolir o tempo, a velocidade, a ponto de dispensar o próprio movimento no espaço; anularia não só a geografia e o tempo de duração desse deslocamento, mas a própria ideia de espaço, de tempo e de duração, o ideal do tempo zero e da distância zero. Nesse regime de instantaneidade, Pelbart (1993) argumenta que o modelo ideal para pensar essa "abolição" é a informática, para qual o anseio é a informação total, que não apenas prevê um acontecimento, mas reage a ele antecipando-o e neutralizando o seu advento. Assim, o futuro está completamente determinado, a tal ponto que, o que vem depois de uma cronologia linear, já vem antes, antes mesmo do presente; assim, é claro que aquilo que é conhecido de antemão não pode ser experimentado como conhecimento.

Um dos nós dessa trama do tempo e da temporalidade, segundo Pelbart (1993), é o desafio de pensar um tempo que brote do informe e do indecidido, ou seja, propiciar condições para um tempo "incontrolável", não programável, que possa trazer o acontecimento que as tecnologias contemporâneas insistem em neutralizar:

> Pois é da ordem do tempo em sua vinda, e não da sua antecipação... não da abolição do tempo, mas de sua doação. Não libertar-se do tempo, como quer a tecnociência, mas libertar o tempo, devolver-lhe a potência do começo, a possibilidade do impossível, o surgimento do insurgente. Trata-se aí de um tempo que escaparia à presença, à presentificação, à continuidade, dando lugar as outras aventuras temporais. (Pelbart, 1998, p.36)

A partir dessa exposição, podemos pensar que, se a cidade for interpretada apenas pelo paradigma informacional ou produtivo, inserimo-la numa condição paradoxal, pois a velocidade não apenas determinaria uma rápida passagem, mas anularia o próprio espaço e tempo, a brevidade excessiva também assinalaria uma ausência.

A produção da cidade moderna seguiu o padrão fordista, setorizou espaços, serializou-os com as mesmas formas/paisagens etc. Mas o que seria compreender a cidade como uma produção *Just-in-time*? – numa tradução literal *apenas no tempo* – não seria negar os seus desdobramentos posteriores? Um carro produzido nessa lógica é consumido antes que a produção seja finalizada e imediatamente cai em obsolescência para em seguida ser substituído, mas uma cidade alimenta-se de tempo e na sua constituição simbólica transcende a lógica do produto. No caso da cidade planejada ou projetada e implantada, ela continua a produzir-se, criar-se e organizar-se depois do seu estabelecimento inicial, que apenas parece, em princípio, definitivo. A extremização da velocidade somente notifica uma ausência; ainda num período compreendido como "pós-industrial" e "pós-moderno", talvez as cidades não sejam mais "produzidas", apenas criadas. Contudo, apesar de toda crítica contemporânea ao ato de "planejar" – experiência diretamente vinculada à modernidade e as cidades modernas –, essa experiência não será esquecida ou totalmente abandonada. Assim como não há uma mudança além da estrutura das sensibilidades, também as cidades continuam sendo tanto produzidas como criadas.

Mito, poder e estética

O mito da construção de uma nova civilização foi reapropriado no contexto de construção de Palmas e manifestou-se de diferentes modos em falas distintas, acentuando a localização geográfica como índice desse acontecimento. Mas é na perspectiva política, na construção do mito autoforjado que ele se efetivou, retomando tanto a "jornada do fundador",[3] como a construção da "nova civi-

---

3 Matéria publicada no *Almanaque Cultural do Tocantins*, "A criação de Palmas" (ano 2, n.6, p.14, maio 2000), aborda o surgimento de Palmas, a última capital planejada do século XX, atribuindo o nascimento da cidade à determinação do governador Siqueira Campos, seu criador e idealizador.

lização". Neste último aspecto, acabou por estabelecer certa semelhança com o mito de Dom Bosco para fundação de Brasília, como comentado por Holston (1993). Desde a metade do século XVIII, a ideia de transferir a capital do Brasil para o interior desabitado foi o sonho de muitos visionários. Coube ao italiano Dom Bosco a realização de uma profecia que previra o surgimento de uma cidade em determinada localização geográfica, da qual surgiria uma nova civilização:

> Um desses visionários, o italiano Dom Bosco, tornou-se o padroeiro de Brasília devido a uma profecia desse gênero. Segundo os intérpretes de sua revelação, ele vislumbrou o lugar da cidade, 75 anos antes de sua construção, como sendo a Terra Prometida. Em 30 de agosto de 1883, o santo sonhou que estava atravessando os Andes de trem, rumo ao Rio de Janeiro, em companhia de um guia celestial. [...] A interpretação oficial sustenta que a topografia dessa visão corresponde exatamente à do sítio de Brasília, construída entre o décimo quinto e o décimo sexto graus de latitude... A profecia de João Bosco é um dentre os vários mitos de fundação oficialmente reconhecidos nos monumentos e nos livros de história da cidade. (Holston, 1993, p.23-4)

As publicações oficiais sobre a sociedade e a cultura no Tocantins, que circularam entre 1999 e 2002, em folhetos e almanaques (*Almanaque Cultural do Tocantins*), tiveram o papel de apresentar as lideranças políticas desse período e as suas realizações. Além do reestabelecimento do mito de fundação, Siqueira Campos procurou criar também uma simetria entre si e outras personagens históricas, dentre elas Teotônio Segurado e Juscelino Kubistchek.[4] De sua

---

4 O *Almanaque Cultural do Tocantins* (ano 1, p.13, out. 1999) publicou matéria sobre figuras ilustres, apresentando em coluna sequenciada as duas personagens Teotônio Segurado e Siqueira Campos. Outras manifestações desse naipe revelaram-se na tentativa de Siqueira Campos de trazer para Palmas os emblemas de tudo que ele considerou memorável, como a saga de Juscelino

admiração por este último derivariam todas as simulações e associações entre a história da fundação de Brasília, JK e sua própria história política, sintetizada na criação da cidade de Palmas – simulação que se manifesta na paisagem, por exemplo, na organização arquitetônica das secretarias de Estado, na primeira construção de madeira para abrigar a sede do governo – o Palacinho é idêntico ao Catetinho –, a impressão de que se tem é de *déjà vu* (Figuras 67 a 71). Assim, as paisagens que corresponderam à sua intervenção apresentam essa semelhança ou simulacro.

Figura 67 – Palacinho da Cultura. Fonte: *Almanaque Cultural do Tocantins*, ano 02, n.12, p.2, nov. 2000.

Kubitschek, a simulação de Brasília, e aspecto do já visto, como mais uma modalidade do moderno. Várias simetrias tanto na política como na imagem da cidade (como vimos, os "vinte anos em dois", lembrando os "cinquenta anos em cinco", o surgimento da nova civilização e mesmo as questões geopolíticas da instalação a capital no centro do Estado e na margem direita do Rio Tocantins para consolidar o território tocantinense etc.).

Figura 68 – Catetinho (Brasília – DF).

De acordo com Holston (1993), entretanto, J. Kubitschek não tomou parte ativa na concepção ou no detalhamento das propostas do plano de Brasília. Sua atitude foi fundamentalmente política, confiando aos arquitetos e urbanistas, e outros seguimentos encarregados do planejamento, tudo que se referia a essa elaboração. Siqueira Campos, diferente de JK, não apenas fez a retomada simbólica do passado, mas interveio esteticamente na cidade, determinado imagens e associações. Deslocou e personificou mitos e a própria história, atribuindo à cidade questões que a colocam numa condição estética muito peculiar. Até os símbolos do socialismo e do comunismo que apareceram em alguns monumentos podem ser advindos do imaginário das propostas "socialistas" do plano de Brasília. No entanto, se, na primeira (Brasília), isso emergiu como uma real intenção de gesto dos arquitetos, na segunda (Palmas), foi apenas mais uma estética, uma colagem.

A "jornada do herói", empreendida por Siqueira Campos, tanto nas associações que estabelecera com a história, como nas suas recomposições simétricas com outros vultos, ganhou múltiplas representações que se duplicaram na cidade e nas publicações distribuídas à população. Dentre os vários exemplos, podemos apontar o

"Painel das Lutas" e o "Painel das Conquistas" – obras do artista plástico goiano D. J. Oliveira –, as duas expostas no salão de entrada do Palácio Araguaia. Tanto nas lutas de criação do Estado do Tocantins quanto nas "conquistas", o papel principal recai sobre a personagem Siqueira Campos (Figura 72). As narrativas do painel eram constantemente detalhadas e explicadas nas publicações oficiais:

> o talentoso artista resgatou o papel da Igreja Católica, na pessoa do religioso Dom Alano Du Noday, e, ainda, o brigadeiro Lysias Rodrigues, o político e literário Trajano Coelho Neto, a decisão do presidente Juscelino Kubitscheck de construir Brasília e a abertura da rodovia Belém Brasília, a chegada de José Wilson de Siqueira Campos na Vila de Colinas, Município de Tupiratins, o primeiro Congresso de Estudo dos Problemas do Norte Goiâno (Conorte), a apresentação do projeto de Lei Complementar para criar o Estado do Tocantins, a greve de fome de Siqueira Campos em protesto ao veto presidencial ao projeto de criação do Estado do Tocantins e a instalação de sua capital, Palmas. (*Almanaque Cultural do Tocantins*, 2002, p.6)

Figura 69 – Esplanada das Secretarias de Palmas. Fotografia tomada em fevereiro de 2008.

Figura 70 – Visão panorâmica de Palmas. Fonte: *Tocantins História Viva*, Fundação Cultural, p.18.

Figura 71 – Esplanada dos Ministérios (Brasília - DF). Fotografia tomada em setembro de 2007.

Numa espécie de palimpsesto histórico, até mesmo recorrente em anacronismos, como haver nas Frisas uma bricolagem de personagens históricas e o desencaixe de algumas temporalidades representadas nesses painéis como aves pré-históricas e em seguida os bandeirantes. Contudo, seu foco é a *via-crúcis* empreendida pelo

"político-herói"; centralizando esse tema, o painel culmina com a *greve de fome* realizada pelo personagem em 1984, "sensibilizando todo o país", segundo esse documento, e com a conquista, em 1988, da criação do Estado do Tocantins, bem como a criação de sua capital, representada na última faixa de azulejos no final do painel, pelos tratores e os girassóis:

> Após a solenidade de instalação da Capital e lançamento da sua Pedra fundamental, o Governador Siqueira Campos assumiu o comando de um trator de esteira D-8, e acionando a máquina, acompanhado pela multidão, abriu simbolicamente, sob incontidos aplausos, as duas mais importantes vias públicas de Palmas, que levam os nomes do desembargador Joaquim Theotônio Segurado e Presidente Juscelino Kubitscheck de Oliveira. Iniciou-se, assim, a construção de bela, aprazível e iluminada metrópole que hoje ergue-se exuberante e progressista entre o Rio Tocantins e os contra-fortes da Serra do Carmo. Daquele dia em diante, as máquinas nunca mais deixaram de funcionar, transformando Palmas e o Tocantins num verdadeiro Canteiro de Obras. (*Almanaque Cultural do Tocantins*, 2002, p.8)

A "jornada do herói", para usar uma expressão cunhada por Campbell (1990), também se apresenta no exterior do Palácio Araguaia, com outra obra – *As Frisas* – contornando-o em 68 cenas e repetindo a temática da Saga do Estado[5] nos seus aspectos geopolíticos e mítico-religiosos (Figura 73). Mas essa composição estética do

---

5 Segundo o *Almanaque Cultural do Tocantins* (2002, p.15), na matéria "Frisa do Palácio Araguaia", "A Frisa é uma obra de arte no estilo arquitetônico clássico, que, em 68 cenas, conta a história geopolítica do Estado [...], no período de 1590 a 1989... em alto relevo, confeccionada à base de fibra de vidro, mede aproximadamente 100m de comprimento x 2m de largura. São 80 personagens que figuram na obra, representando cenas desde a descoberta das cabeceiras do rio Tocantins pelos bandeirantes, no então norte goiano, passando pelos mistérios, a religiosidade, as lutas separatistas, de Teotônio Segurado ao atual governador Siqueira Campos, até a glória de criação do novo Estado. O ciclo se fecha com o quadro da primeira missa realizada em Palmas e a progressista cena da Usina Hidroelétrica Luís Eduardo Magalhães".

personagem chega aos limites nas narrativas populares, pois várias pessoas entrevistadas comentaram que nesse período do governo Siqueira Campos as crianças e jovens recebiam nas escolas uma espécie de cartilha cuja personagem central era o "Siqueirinha", uma figura animada do político com capa de *Super-herói*, representando de forma maniqueísta "o partido do bem", segundo as narrativas – passagem que é sempre lembrada com humor pelos depoentes – esses fatos não só reafirmam a imagem *Kitsch*, mas revelam que a atitude de Siqueira Campos no poder não foi somente política, mas, sobretudo, estética.

> *Existe uma coisa só: o chicote... ele comandou isso a ferro e fogo, não tem jeito nenhum, impressionante o tanto que ele mandava e estabelecia datas e 'ai' se não cumprisse! Ele tinha dois anos, como ele ia construir uma capital em dois anos, ele foi eleito num mandato provisório, e ele sabia mandar mesmo, quer dizer, na hora de escolher o terreno, foi ele que escolheu, não pensa que fomos nós, nós não... na hora de escolher, foi ele que escolheu, a Avenida Teotônio Segurado, foi ele que escolheu, na hora de colocar o palácio, foi ele que escolheu. Entendeu o que é? Ele mandou, mas mandou mesmo e tudo foi comandado por ele... a hora que ele viu a perspectiva, ele começou a chorar, a primeira vez que eu vi o Siqueira fraquejar, ele sentiu que aquilo era a cidade dele.* (Narrador 5)

Foram distribuídos muitos documentos que objetivavam a divulgação da construção da cidade e a formação do Estado. No documento intitulado *Palmas. A capital do ano 2000,* observamos textualmente a tônica desse específico conteúdo estético:

> Uma pujante civilização nasce agora ao Norte do Paralelo 13... Os vapores das nascentes da sinuosa Serra do Lageado e do curso do Rio Tocantins se fundem em nuvens, emanada das águas da futura represa do Lageado. Nesse plano de paz e harmonia destaca-se a área onde está sendo construída a futura capital do Estado do Tocantins. Eis porque Palmas. Eis o porquê de uma nova civilização. (*Palmas. A capital do ano 2000*, folder)

Figura 72 – Painel Cerâmico "Painel das Conquistas". Fonte: *Almanaque Cultural do Tocantins*, ano 4, n.35, p.9, out. 2002.

Esse documento, em formato macrobrochura, apresentava as concepções humanistas e ecológicas da capital, com vários mapas, esboços urbanísticos e explicações sobre a urbanização – a cidade vista como painel de modernidade – e culmina com um texto intitulado "Quando os heróis fazem a história":

> No princípio, como um pequeno D. Quixote... E de repente o sonho de tantas gerações se transforma em edificante realidade: A Assembleia Nacional Constituinte aprova a criação do Estado do Tocantins. Siqueira Campos é ungido, pelo povo agradecido, o primeiro governador do mais novo Estado da Federação. E entra definitivamente para História. Como um herói que soube fazer História. (ibidem)

Com base nessas práticas controversas, podemos afirmar que a personagem apresenta-se na história como um estrategista simbólico:

> *Miracema virou um Eldorado e com um ano passou a ser uma cidade fantasma, cheia de prédios que nunca serão terminados. Houve um problema também na mudança da capital, quanto aos empecilhos jurídicos para transferir. Dirceu Adolfo perguntou, mas governador como é que a capital vai para um lugar que não tem nem casa? Aí o Siqueira, com todo o poder nas mãos, falou: eu levo o meu guarda-roupa e a cidade vem atrás. E foi mais ou menos isso, porque tinha um prédio que construíram rapidamente, o Palacinho, esse museu foi a primeira casa construída, é de madeira e já está lá como Patrimônio.* (Narrador 1)

A relação entre mito, poder e estética é oportuna para pensarmos na construção da imagem de cidade de Palmas, porque é impossível dissociá-la do seu "idealizador", mesmo que haja diversas críticas em relação às posturas assumidas, o seu nome está inscrito na criação/construção da cidade. A atuação de Siqueira Campos compareceu em todas as falas e por mais força que a ideia da cidade como uma criação coletiva tenha adquirido, não é possível divorciá-la do caráter personalista que essa adquiriu, gerando até

mesmo equívocos interpretativos pela inscrição imaginária que essa bricolagem apresenta.

O que se observa, entretanto, nessa tentativa de popularização, por meio da busca pela celebridade, pela atualização do mito e, por fim, pelo voto, numa atitude tão política quanto estética, é que gerou (ainda que a criação do Estado e da cidade seja vista como obra coletiva) um questionamento por parte dos narradores: se não houvesse essa figura mítico-política e suas deambulações, o Estado do Tocantins e a cidade de Palmas teriam sido criados? Pois as forças políticas em oposição naquele contexto achavam a construção de Palmas um absurdo, sem falar que várias forças localizadas queriam que a capital fosse instalada em uma das cidades já constituídas.

Talvez a atitude mais personalista de Siqueira Campos, e aí está sua "utopia", tenha sido re-empreender o mito no ato de criação da cidade, e a atitude mais coletiva, as pessoas acreditarem nele. Campbell (1990) afirma que "não importa a veracidade de um mito, mas o que importa é sua capacidade de guiar os homens"; tal afirmação foi utilizada como epígrafe, num filme intitulado *No coração dos deuses* (patrocinado pelo governo de Siqueira Campos), que mostra paisagens históricas do Tocantins, mais precisamente da cidade de Porto Nacional, situada a 60 quilômetros da capital, Palmas.

Tal filme propõe a ideia de um lugar absorvido pelo passado, de uma temporalidade extremamente lenta, tanto que os personagens, a partir do lugar, tomam um atalho para o passado, ou seja, partindo de Porto Nacional, no final do século XX, passam a viver o percurso de Fernão Dias, transportando-se para o Brasil Colônia e ensaiando uma fábula temporal.

Porto Nacional do século XX aparece no filme como uma paisagem-ruína que remete ao Brasil Colônia, onde a lenta temporalidade manifesta-se na velhice das casas e das ruas, mas, especialmente, na preservação dos mitos e nas reminiscências.

As paisagens em ruínas das cidades – herança do antigo norte-goiano – unem-se às permanências que vão além da memória e da nostalgia, constituem-se em verdadeiras reminiscências: como costume preservado de chamar sinhá, os ritos mágico-religiosos, como as velas das Candeias que ainda aparecem nas janelas, os interiores

das casas antigas que jamais se modernizam – a disposição e os próprios objetos são conservações de um passado que ainda se vive – e as lendas por um fio de esquecimento. Tudo isso se constitui em ruínas da linguagem. Essas reminiscências chegam à contemporaneidade, tornando a condição pós-moderna ainda mais curiosa.

É próprio da cultura do Tocantinense conservar as lendas e acreditar nelas, e a constatação de tal capacidade não assume, aqui, nenhum tom pejorativo, ao contrário, esse acervo vivo constitui seu maior patrimônio, que ainda resiste à violência cultural, representada, em certo sentido, pelo processo de modernização.

O filme *No coração dos deuses* capturou bem as impressões culturais do lugar e, talvez, por essa capacidade de acreditar em lendas é que Palmas tenha surgido nesse ponto, como muitas cidades, também de uma forma mítica, com um pai fundador mítico, mas não apenas mítico, especialmente midiático.

Outro filme estreado no cinema em 2003, intitulado *Deus é brasileiro*, de Cacá Diegues – filme esse que contou com o apoio do governo do Estado do Tocantins –, também mostra cenários do Tocantins, incluindo uma imagem da cidade de Palmas (Figura 74), numa cena de vívida energia psicológica, garantida pela força da imagem e pela sonoplastia. O filme em si é uma dissertação sobre a corrupção; a apresentação de Palmas, entretanto, tinha o caráter de destacar a cidade, lançá-la cada vez mais na mídia, o que já acontecia na elaboração do projeto urbano.

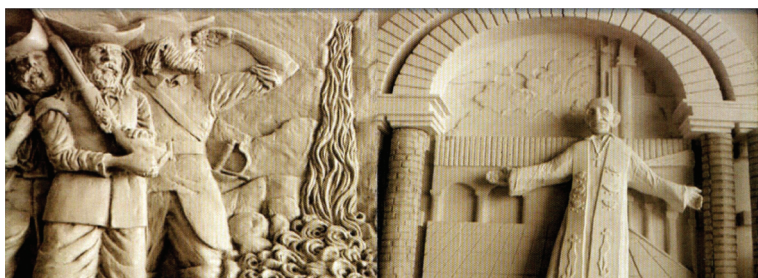



Figura 73 – Frisas – fragmentos – Padre luso e bandeirantes. Fonte: Folder. Frisa do Palácio Araguaia, Secretaria da Cultura s. d.

Figura 74 – Imagem da cidade de Palmas – cena do filme *Deus é brasileiro*, 2003.

A atuação de Siqueira Campos imprimiu na cidade uma visão particular, associando mito, poder e estética, a cidade ganhou, ao menos nesse contexto de tempo ausente, a imagem dos seus sonhos, desejos e obsessões. Para cobrir a cidade de girassóis, segundo a informação que recebemos no Museu Palacinho, ele teria mandado colocar nos contracheques dos primeiros 180 funcionários do Estado as sementes de girassol e os convidou a plantá-las nos espaços públicos, sobretudo no vasto espaço abrigado pela Praça dos Girassóis. Para alguns, a lembrança dos girassóis secos constitui uma paisagem desoladora, mas eles permanecem ainda simbolicamente petrificados na cidade.

As metáforas engendradas por Siqueira Campos acabaram por receber as sanções sociais, no sentido político, muitas de suas ações são, consideravelmente, percebidas e muito criticadas popularmente. No cruzamento de tantas vozes, esse elemento compareceu por um lado, mas, por outro, no sentido mítico, o seu reconhecimento se deu tanto na aceitação da imagem da cidade, até mesmo no "orgulho da capital", mapeado nas narrativas, como na aceitação popular dos monumentos e dos símbolos.

Os narradores se dividiram entre assumir a história oficial e negá-la, e isso não é apenas um caso de contradição, mas de *paralogia*, porque ocorre ao mesmo tempo, nas mesmas falas; também se sentem parte integrante desse nó temporal – entre o passado e o futuro – o que lhes dá a convicção de estar em "plena História", cabendo-lhes decidir para que tempo seguir.

Na metáfora do "processo civilizador", Siqueira Campos seguiu a trilha para trás, enquanto os arquitetos a seguiram para o futuro, como podemos observar:

> *O Palacinho é a primeira residência do Siqueira e foi para lá que ele foi, acho que ele foi com a cama dele e mais algumas coisas apenas, e a cidade veio atrás. Mas houve uma jogada geopolítica para a construção da Capital. É preciso entender que o Siqueira, além de ser uma pessoa que estava envolvida com a criação do Estado, estava conduzindo esse processo e ganhou, também para governador, com todo o poder nas vontades dele. Nesses anos de luta, ele já conhecia o Estado e na cabeça dele estava tudo planejado. A cidade de Palmas é a obra síntese do Siqueira, podemos até utilizar uma metáfora e dizer que é o espelho do pensamento dele ou da própria imagem, mas acho que a cidade é um ponto de desequilíbrio para o Estado, porque ela puxa tudo para ela, ao passo que são muito pobres as outras regiões do Tocantins.* (Narrador 1)

> *A relação entre Palmas e Brasília é uma aparência de parecência (Sic, de parecer), mas são filhas de concepções diferentes. As cidades e as formas de ocupá-las são diversas. Essa noção de semelhança é compreensível por causa do arranjo das vias principais em relação a algumas outras que formam uma espinha dorsal em cada parte, mas a concepção de Palmas é o oposto de Brasília, com todo respeito aos gênios de sua época, mas concebida baseada nos paradigmas daquela época, que previa uma separação de funções, que os tempos posteriores sabem que não eram convenientes.* (Narrador 2)

Os mapas das duas cidades, quando comparados nas suas grandes linhas, distinguem-se totalmente (Figuras 75 e 76). O mapa de Brasília incorpora no desenho do avião a *metáfora da máquina*. Em Palmas, o traçado assume uma figuração mais orgânica: a cidade contornada pelas formas do relevo.

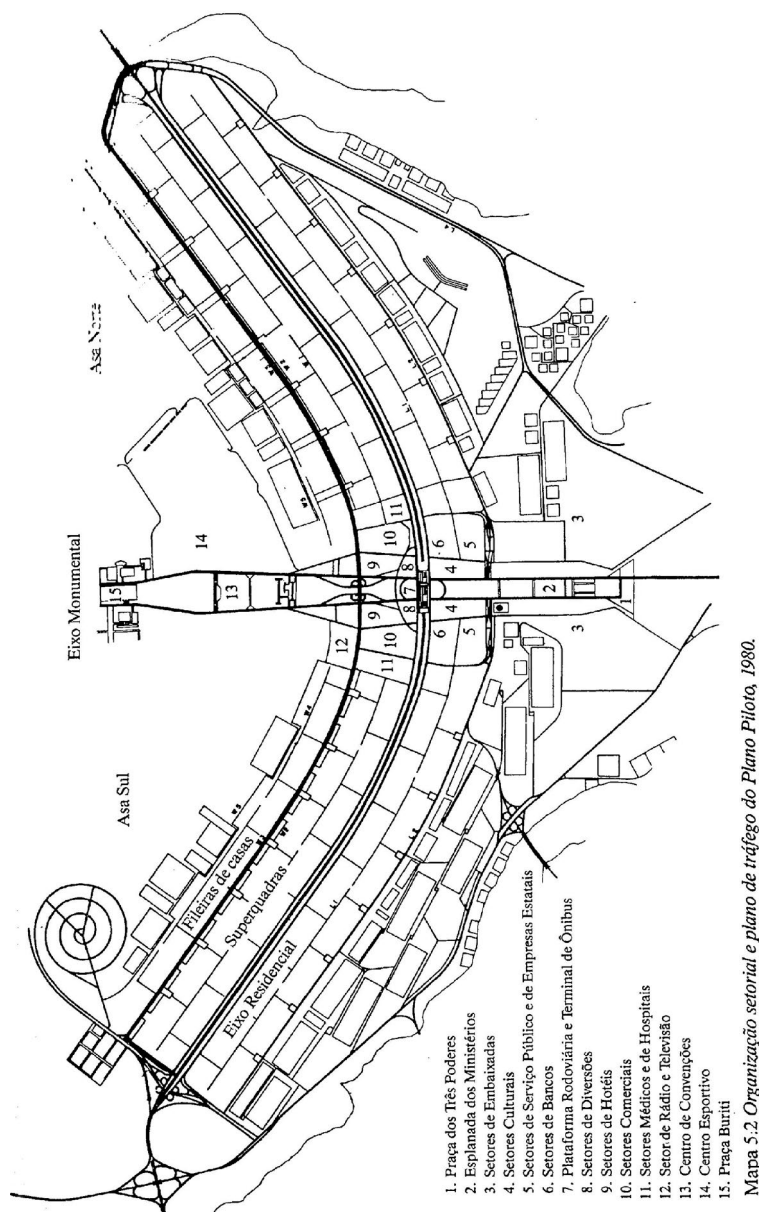



Figura 75 – Mapa de Brasília. Fonte: Holston (1993, p.159).

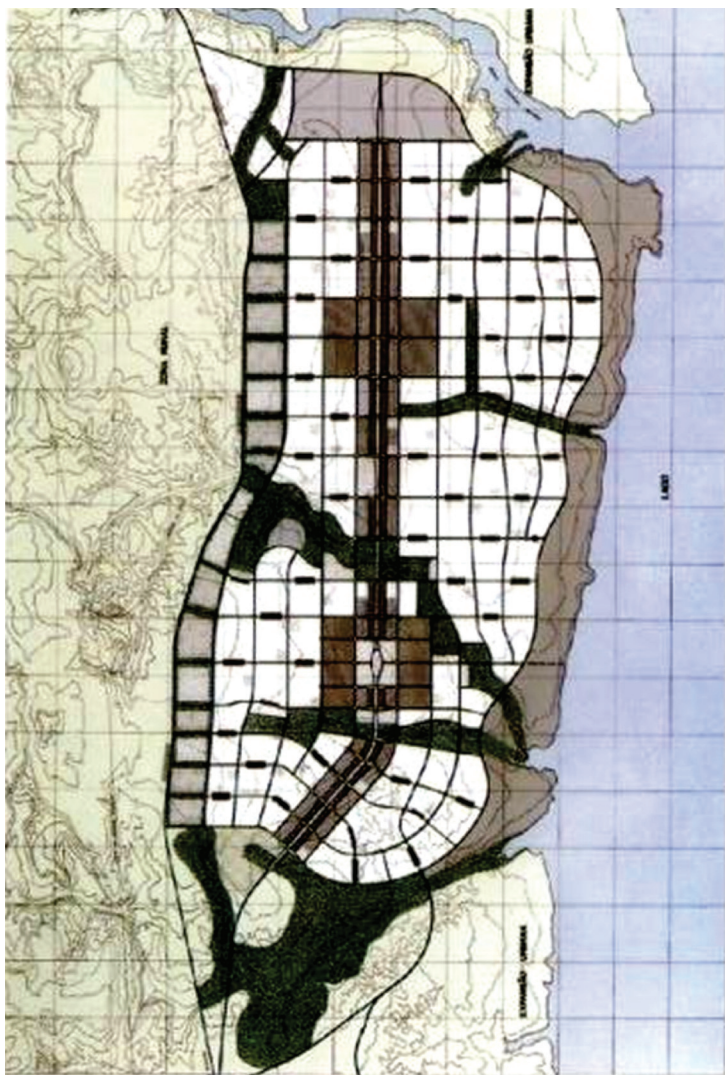



Figura 76 – Mapa de Palmas. Fonte: Folder. *Palmas – Tocantins – Brasil*. s. d. Esse folder constituiu-se em material bilíngue (inglês e francês), visando a divulgação de Palmas no exterior.

O tempo percebido a partir da leitura da cidade não se fixa, curva-se como um pêndulo que balança entre o passado e o futuro:

> *A ideia era construir uma cidade nova, mas ela não é nova... se considerar que o Siqueira Campos retomou os ideais de Brasília. Ele é um apaixonado pelo Juscelino, lembra o discurso do Juscelino – cinquenta anos em cinco – ele fez no Tocantins – vinte anos em dois – e a empresa que começou a construir Palmas chamava-se Novatins, uma cópia de Nova Capital, então é um espelho mal feito de Brasília. A avenida principal – Teotônio Segurado – ficou igual à avenida brasiliense e ainda essa ligação do cruzeiro. Juscelino é que tinha essa história de governo com religião.* (Narrador 1)

> *Palmas, se você observar, é um cruzeiro apropriado, é bem o centro da cruz. Idealismo e ideologia – não tem bem definida a ideologia... – a primeira estrutura de poder, ele pegou tudo de Goiânia... pessoas que iam cumprir a ideia dele a risca... um pessoal chamado tropa de choque do Siqueira que é um grupo de burocratas... A ideia já estava elaborada e é uma ideia antiga, baseada nos preceitos de uma sociedade antiga, agrária, moralista etc. Então, o que tem de moderno no Estado é o plano da Capital, mas pode ser mais moderno para nós... Palmas foi implantada sim, e por isso não tem o vício do coronelismo, se você chegar em Porto Nacional, você sente que ele está na base, assim como em Monte do Carmo, em Natividade, em Palmas, você não vê essa ligação com a cultura anterior. Rompe ou tenta romper, não sei até que ponto. A ideia da cidade do Arquiteto era romper com esse tradicionalismo, ele dizia assim: essa cidade não é de ninguém, é de quem construir, entretanto, quem é que constrói em Palmas? Essa é a pergunta. Quem constrói em Palmas é o capital privado metamorfoseado com o público.* (Narrador 1)

A imaginação do futuro também o desdobra em vários, abre um leque: os futuros não realizados, os quais, segundo Calvino (1990a), são apenas ramos do passado, ramos secos. O futuro do planejamento – aquele previsível, no qual as pessoas imaginam o

que vai acontecer – junto a esse, o futuro do diagnóstico econômico e das perspectivas da cidade em relação à expectativa nacional/global da economia, o futuro da esperança individual, e, por fim, o futuro da sujeição, do devir que se abre à mudança, tanto quanto à permanência, como podemos observar:

> *Eles sonharam mais do que realmente podia ser... O primeiro contingente populacional a ser atingido em Palmas era de 250 mil pessoas para quatro anos, ainda não chegaram a isso. Eles pensavam em etapas urbanísticas para um contingente de um milhão de pessoas. Imagina! Como essa população toda ia ser transferida para Palmas, se na época não tinha um milhão de pessoas no Estado...* (Narrador 1)

> *Palmas foi diferente... do ponto de vista do impacto de atração, ela foi muito maior do que em Brasília. Porque o que aconteceu em Brasília no início: o indivíduo foi obrigado a ir para lá. Trouxeram toda a instituição do Rio de Janeiro. Para o sujeito que era empregado, foi dada uma série de vantagens, duplicou-se o salário, deu casa. Em Palmas, não. Em Palmas, o governo construiu um palácio, abriu uma rua, e falou assim: "vou vender os lotes, cada um que quiser que construa o seu negócio". E nem asfaltou! Foi asfaltar muitos anos depois. Quer dizer, a atração do fato inusitado no brasileiro de novo. Aí não é nem Brasília e nem Goiânia, é o brasileiro em si que tem essa capacidade do inusitado do novo.* (Narrador 5)

> *Quando as pessoas sabem, internalizam alguma coisa que elas podem tomar decisões de sua localização, de sua configuração, desse ou daquele modo elas passam a fazer parte do plano. Hoje os maiores defensores do plano de Palmas não são os arquitetos que fizeram, é a população e as manifestações são todas espontâneas... passou a fazer parte do imaginário popular que a cidade é planejada, que ele pode saber o que vai acontecer ao longo da cidade.* (Narrador 2)

> *Palmas está formando uma tradição de cidade universitária, com isso ela vai amarrar as questões culturais... Ela é o centro de distribui-*

ção do país, ela está no meio do país, norte, sul, leste, oeste, quando o combustível custar caríssimo e um caminhão não puder andar mais que 300 km, 400 km, devido ao custo, ele vai ficar em Palmas, que vai ser um centro de distribuição do país. (Narrador 5)

Passada a euforia, as coisas se acomodam no ritmo normal da cidade. Eu não acho que a cidade representa aquele futuro do Eldorado... há uma disseminação de informação hoje na nossa sociedade, mais efetiva. A pessoa quando vem para cá, colhe mais informações sobre o que esperar dessa situação da dimensão da cidade – ocorrência do discernimento econômico – ...a cidade vai continuar a crescer, não digo como Eldorado, mas vai crescer com constância; se vier a ferrovia norte-sul vai receber um impacto positivo que certamente propiciará um escoamento da produção em larga escala, que terá que buscar as suas operações, as suas decisões em Palmas. (Narrador 2)

Um dos problemas que eu vejo em Palmas são as rotatórias, elas foram feitas muito pequenas, poderiam ter sido feitas maiores porque no futuro essas rotatórias vão desaparecer como aconteceu, por exemplo, em Goiânia. (Narrador 3)

Os prognósticos de mudança apresentam a fragilidade da imagem urbana. A Praça dos Girassóis já teve tanto sua paisagem quanto a configuração espacial, alterada mais de uma vez. Cocozza (2006) analisa os vários desenhos que esse espaço já apresentou e observa que a história em Palmas é recente, diferenciada, viva, nela se confunde passado e presente de modo peculiar. A Praça dos Girassóis *é o espaço onde tudo começou* – a cidade conta uma história que ainda está sendo traçada e o projeto atual da praça sintetiza no espaço e no tempo a memória da cidade.

Além das modificações já engendradas, muitas falas revelaram que nem todas as definições se efetivam completamente e tudo pode permanecer, tanto quanto está sujeito à destruição, como a transformação.

Discute-se a confusão dos endereços, a quantidade de rotatórias que a população acha excessiva, a inadequação das novas "estações" de ônibus e a insatisfação popular em relação ao abandono do terminal anterior. Os próprios monumentos que acabaram sendo reconhecidos e apropriados popularmente, não parecem efetivos na paisagem (Figuras 77 e 78).

As reminiscências, por sua vez, vão muito além do sertão arraigado na cultura, a imagem-lembrança do Brasil Colônia figura nos monumentos, nas paisagens ressemantizadas, a partir de seu conteúdo estético-celebrativo e mítico-político, na celebração da primeira missa, na imagem do cruzeiro, na imagem dos conquistadores duplicada nos espelhos. Segundo um entrevistado, *nem D. João VI teve tanto poder na criação de órgãos públicos, no Brasil, como Siqueira Campos, em Palmas*, com todo o risco hiperbólico dessa crítica específica, cunhada pelo entrevistado; tantas outras acompanham a narrativa dos grupos que chegaram ao local *correndo dos redemoinhos de poeira vermelha* no início da construção de Palmas: as dificuldades pessoais, as dificuldades estruturais somam aos relatos das dificuldades que esses ainda enfrentam:

> *Quando cheguei, o Siqueira estava lá. Não conhecia ele e disse: "Prazer Governador". Ele disse que queria que eu fosse com ele para Porto Nacional e contou a história e eu disse: "está bom governador, mês que vem a gente vai". Ele disse: "Não, amanhã! Te espero amanhã". O Siqueira era assim... A avenida vai na perspectiva do palácio, mas esse não foi um desejo meu, foi um desejo do Siqueira, eu não ia fazer isso.* (Narrador 5)

> *Siqueira Campos tinha uma origem comunista e lhe serve de inspiração "Os Girassóis da Rússia"... O escultor que fez aquelas esferas, fez duas iguais no prédio da companhia telefônica no Rio de Janeiro, lá na praia de Botafogo. Na cúpula do prédio da Telefônica tem uma bola idêntica àquela do Palácio Araguaia. Eu perguntei ao Maurício Bentes, que falta de originalidade – você botou no palácio a mesma*

bola que lhe encomendaram na Telefônica no Rio de Janeiro? – Ele ficou sem resposta! Então, as pessoas atribuem motivos: aquilo ali é uma simbologia mística do Siqueira Campos, ou seja, o imaginário coletivo sobre esses símbolos é muito mais pop do que a personalidade de quem propôs a construção. Outra questão é que os grupos de oposição se apegam a essa simbologia, identificando nela a intencionalidade política de Siqueira Campos, para tentar derrubar a sua imagem que é muito forte para a população... Essa identificação marca o embate político e tem objetivos eleitoreiros. (Narrador 7)

RONDINELLI RIBEIRO

No início da noite do último domingo, a escultura de Maurício Bentes foi retirada da fachada do Palácio Araguaia gerando polêmica

REFORMA OU DERRUBADA?

Primeira Página

Momento da retirada dos globos, quando as grades foram destruídas com maçarico

Fachada atual do Palácio Araguaia, sem os globos de ornamentação

Figura 77 – Matérias publicadas sobre a retirada das esferas do Palácio Araguaia. Fontes: Fotografia superior com título - *O Jornal 2*, outubro de 2006, ano XVII, edição 605 (suplemento). Fotos inferiores: *Primeira Página,* 12 de novembro de 2006.

Figura 78 – Estação Apinajé. Fotografia tomada em fevereiro de 2008.

As pessoas quando souberam que aqui seria uma nova capital chegaram... Não havia poder público que desse conta de todas as invasões. Eu trabalhava na prefeitura e a gente não conseguia entrar, tal o número de pessoas pedindo uma rede, pedindo um plástico preto, pedindo um pano para colocar no chão e dormir. Na prefeitura, toda gente querendo um mínimo de ajuda que fosse para ficar. Os assentamentos ainda não estavam prontos, as casas ainda estavam em fase de implantação e já tinha mais gente para morar aqui do que as casas planejadas dos primeiros assentamentos. Uma loucura a implantação de Palmas e também mais do que inspiradora... corria-se para tudo... Minha sensação é da cidade triunfal, o sertão virando uma megalópole num piscar de olhos... Ainda é muito sofrido viver aqui! Em 1989, havia aqui, pelo nosso levantamento, apenas quatorze escolas de segundo grau. 70% das crianças em idade escolar estavam fora da escola, hoje você ainda sente o reflexo disso... O povo não conhecia nem balão de gás. No terceiro aniversário de Palmas, pela primeira vez, nós soltamos um balão de gás. O povo ficou estarrecido, o povo pensou que fosse uma nave espacial... Aqui um bando de aventureiros, todo mundo era um pouco operário, todo mundo era um pouco tudo! Todos queriam trabalhar, todos queriam viver aquele mundo novo...

> *Aqui, onde eu renasci, onde eu vi nascer, onde me considero criador, além de criatura, porque somos fundadores da cidade!* (Narrador 7)

Ginzburg (2001) fornece subsídios à compreensão do movimento temporal da lembrança, explicando que imaginamos o passado como algo que se afasta e o futuro como algo que se aproxima cada vez mais de nós. Por isso, segundo o autor, duas distâncias idênticas no passado e no futuro não têm o mesmo efeito sobre a imaginação, na medida em que consideramos que a primeira sempre diminui, enquanto a segunda aumenta continuamente. A imaginação antecipa o fluxo do devir, também no que acreditamos presente. Para Halbwachs (2004), a memória desenvolve-se no espaço e expressões como "no meu tempo" significam "eu vivi", a partir daí o tecido da memória existe na multiplicidade de fios da experiência da cada um. A narrativa como soma, relação é, então, não linear, a trilha para trás encontra o atalho para o futuro.

> *Meu filho quando tinha 18 anos foi visitar Palmas, e não voltou mais. Ele disse: "é aqui que eu vou morar, o futuro está aqui". Esta lá até hoje... Isto que é o negócio interessante. Ela virou uma cidade brasileira, ela não é uma cidade do Tocantins. Lá tem gente do Goiás, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais. Ela é neossuporte brasileiro, e o que é mais interessante de analisar, era a capacidade do ser humano de chegar naquele lugar, de comprar o lote e de fazer a construção. Para você ver o quanto que essas coisas são importantes. Vou contar dois fatos para você. No dia 20 de maio, às 4 da manhã, no centro da praça que ia inaugurar a cidade, com aquela cruz, parou um caminhão e o motorista perguntou onde é que tá fazendo uma cidade aqui? É aqui. Aí o motorista falou: "é que eu quero comprar um lote. Eu estava lá em Roraima, coloquei minha padaria no caminhão e estou vindo para cá".* (Narrador 5)

> *Esse foi um projeto lindíssimo que não foi implantado. Na realidade, apareceu no Tocantins uma arquiteta chamada Vênus, era da Espanha, e ela tinha se formado em Harvard. Ela foi para o Tocantins e em uma conversa que nós tivemos, ela falou para mim: "nós*

> *podíamos fazer um concurso de paisagismo". E fizemos um concurso nacional. Entrou gente do Brasil inteiro para esse concurso, e ganhou um arquiteto do Rio de Janeiro. Que é um projeto lindíssimo que não foi implantado. Por que não foi implantado? Porque foi o governador, que não era o Siqueira, que fez esse concurso. Depois o Siqueira virou governador e ele não ia implantar o projeto do Avelino... um projeto lindíssimo. Ele criou uma série de massas coloridas de vegetação, que a cidade iria ficar colorida o ano todo.* (Narrador 5)

No tempo curto do "acontecimento", com todos os riscos que o emprego dessa temporalidade incorpora (Braudel, 1982), reafirmamos sua pertinência, pois, de outro modo, como afirma Connor (1989), a separação entre a experiência e o conhecimento implica um modelo no qual o ato de conhecer está sempre condenado a chegar tarde demais à cena da experiência. Desse modo, observamos que nas últimas eleições venceu uma oposição dissidente de Siqueira Campos, mas com uma atuação política muito próxima da anterior. O que venceu, entretanto, foi o discurso do "novo", em oposição ao "velho", não apenas personificando esses adjetivos, tanto no nível das próprias personagens em disputa política como nas suas ações e discursos: o passado e o futuro.

Nesse tempo do acontecimento, ainda no final de 2007, foi lançada a terceira edição de um projeto interativo entre a mídia/imprensa, a população e alguns seguimentos universitários e políticos, intitulado "Palmas minha cidade". Esse projeto, de acordo com a divulgação lançada nos jornais, promoveu concursos de textos, desenhos, fotografias e projetos de intervenção urbanístico-arquitetônicos – o concurso foi aberto à comunidade estudantil do Ensino Fundamental e Médio, ao universitário – e culminou com um fórum abrangendo os vários seguimentos sociais (resultando também um Caderno Especial – Palmas minha Cidade - *Jornal do Tocantins*, setembro de 2007). Dos debates divulgados pelo jornal, destacamos os seguintes temas: as diversas demandas sociais apresentadas pela população, a chamada para que a cidade volte a crescer de leste a oeste; segundo o arquiteto Luiz Fernando Cruvinel

Teixeira, a sugestão é que o *Estatuto da Cidade* fosse o instrumento de política urbana utilizado como parâmetro para o reordenamento em Palmas. Ainda destacamos na edição a chamada para que a cidade seja repensada sempre: "A solução que nós estamos tentando trazer hoje pode ser diferente daqui há dez ou vinte anos. No entanto, precisamos tomar decisões agora. Não podemos esperar mais duas décadas para ver o que pode ser feito pela cidade" (*Jornal do Tocantins*, 9 de setembro de 2007, p.7).

O que observamos em Palmas, na temporalidade do acontecimento, é que a cidade introjeta o anseio do "futuro", da projeção. O presente tido como o *auge da história*, algo a ser conquistado, acolhe um profundo desejo de superação. Desse modo, ensaia-se no espaço uma memória para o futuro, um tempo intercruzado. De acordo com Benjamim (1994), retomando a imagem do tempo proustiano, o acontecimento vivido é finito, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, é uma chave, uma abertura para tudo que veio antes e depois. Na leitura benjaminiana, Proust não traz a infinidade do tempo, mas o tempo entrecruzado. A imaginação e a lembrança associada aos sentidos é o que dá uma profunda atualidade a obra de Proust (1989, 2007) – *Em busca do tempo perdido* – no empreendimento da *Recherche*, um detalhe, uma lembrança despertada pelo gosto de um biscoito, por exemplo, é abertura, para a busca, para o tempo redescoberto.

A multiplicidade das imagens e vozes (polifonia e polivisibilidade) contorna as dobras do labirinto temporal e discursivo; assim, mito, poder e estética elaboram uma ponte entre o ser e o devir. Por fim, a sensibilidade e a percepção coletiva colocam a cidade no seu presente/ausente.

A cidade pós-modernista e pós-moderna

Uma questão pertinente consiste em: como avaliar em Palmas a pós-modernidade, além do pós-modernismo, que fora discutido ao longo do trajeto, este último muito mais visível e discernível na con-

figuração do espaço, no urbanismo e na arquitetura, no simbolismo criado pelos monumentos, nas atitudes políticas e em seus ritos estéticos. E a pós-modernidade? Tanto mais invisível na paisagem, onde se deteria?

São Paulo é considerada, por vários profissionais (sociólogos, arquitetos, geógrafos, historiadores, antropólogos), uma cidade pós-moderna, multicultural, onde vivem tribos urbanas, como *punks*, *emocore*, bem como grupos ligados aos seus movimentos e ritmos, *hip-hop*, *rap* etc. Pitta (2006), num debate sobre a pós-modernidade, afirmou que São Paulo, do ponto de vista do urbanismo, é muito pós-moderna, pela diversidade de ruas, por exemplo, na área central, formas e tamanhos, ruelas que a aproximam da imagem de um labirinto e a vida que borbulhem todos os cantos, dando à rua outros sentidos. Além desse aspecto, apontado pela arquiteta, soma-se a valorização que o espaço herdado passa a ter no mundo contemporâneo – o que sobrou da "destruição criativa" moderna e sua iconoclastia é ressemantizado – esse aspecto dá mais visibilidade as temporalidades urbanas representada pelos artefatos e seus símbolos.

Canevacci (2004) vê a cidade de São Paulo a partir de uma nova sensibilidade urbana, sua estética é ampliada e multiforme – *da polifonia aos polimorfismos visuais, polivisíveis* –; essa característica plurisensorial permite o reconhecimento de muitas vozes, por vezes paradoxais, e muitas imagens: desde a paisagem de uma favela até a *casa redonda das delícias*, assim denominada por Canevacci, que a localiza no início da Rua Amauri (próximo à Faria Lima), *uma casa fruta, uma casa planta.* Paisagens, cores, sons unem-se a comportamentos que se estampam nas atitudes e no próprio corpo.

Quando vamos a São Paulo, observamos que é uma cidade de conexões temporais, os edifícios de tom creme-marmorizados do centro velho contrastam com o cinza da Avenida Paulista. A paisagem *bricoleur* do Vale Anhangabaú, entre os dois viadutos (do Chá e o Santa Efigênia), é um convite a deter-se mais nas texturas, no alto e no baixo do lugar. Os detalhes atraem os olhos, as catedrais evocam tempos que já não vivemos e a infinidade de luminárias e torres inicia a poética visual da cidade. Nas ruas populares como a 25 de

Março, ou a José Paulino, o fervilhar da multidão, não silenciosa, passante, distancia-se do esvaziamento e da solidão da rua da cidade moderna. A 25 de Março é uma rua de lantejoula e carvão, pois o brilho de purpurina das vitrinas se opõe à fuligem das calçadas. A Estação da Luz é um ponto conectivo entre o centro e os bairros, os vários bairros e os vários centros, tece linhas, forma um nó. Um nó também entre a "modernidade velha" do trem e a "modernidade nova" do metrô, as velocidades encontram-se, as pessoas encontram-se, sem necessariamente se encontrarem, nesse campo de porosidade. Para quem segue a *linha vermelha* Corinthians-Itaquera (Zona Leste), as paisagens trazem vários "mundos", "vários tempos", os prismas de arranha-céus do Sky-line vão arrefecendo seus volumes. Nas proximidades da Penha e de Itaquera, a cidade vai perdendo suas alturas em camadas de edificações baixas e sobrepostas, colinas de texturas cinza, quebradas por pontos de cor, em camadas e camadas irregulares de concreto, assemelha-se a um recife de corais – camadas e camadas de sedimentos que encobrem vidas, organismos vivos – o que se esconde nesses interiores? A solidão desses "desertos" super-habitados é quebrada pelas pipas ondulantes vermelhas, brancas, multicores, que a meninada solta pelos ares.

Voltando ao ponto de partida – a torre e o relógio da Luz –, tais paisagens não são apenas signos de referência da cidade; elas movem lembranças, misturam-se às lembranças de chaminés, de outras torres. Ao lado da Estação está o Museu da Língua Portuguesa, em frente localizam-se o Parque da Luz e a Pinacoteca, todos acervos da cultura material e imaterial da cidade, dos seus milhões de passantes, ao longo dos tempos, com suas infinitas bagagens e esperanças. Para dizer o mínimo, São Paulo é uma cidade *sensibilista* por excelência: um caso de estranha "paixão" para os paulistanos, segundo Yazigi (2007), e, inevitavelmente, um caso de pavor para os estrangeiros.

São Paulo é uma cidade extremamente pós-moderna, fundada há 457 anos. Palmas é uma cidade fundada no início da última década do século XX, com todas as questões que isso implica. São Paulo é reconhecida como uma cidade teórica e empiricamente muito

mais pós-moderna – no sentido da pós-modernidade, tanto quanto do pós-modernismo – do que Palmas. Como isso ocorre?

Primeiro, por uma questão de escala, São Paulo é uma megalópole, como literariamente nos diz Diaféria (2001), *"megalópole" lembra molusco de várias patas*. Na megalópole, esse espaço tentacular, flexível, de várias dobras, a força das ideias de um tempo chega com mais intensidade e visibilidade, o convívio com o diferente é muito mais poroso e reiterado. Cidades como São Paulo apresentam espaços extremamente abertos aos fluxos e às novidades e um número sem par de movimentos, que as tornam lugares de complexidade e diversidade, assumem formas sempre mais extremada. O que não significa que todo esse novo aparato não convive e não guarda suas reminiscências de um Brasil colonial e sertanejo, como disse Guimarães Rosa sobre o sertão: que ele está na cidade pequena, na favela da cidade grande, que o sertão está dentro de nós.

Mas por que também essa analogia a respeito da pós-modernidade, tomando como parâmetro São Paulo, para pensar como esse movimento (pós-modernidade) pode ou não ocorrer em Palmas? Em dois debates, em contextos distintos, em que as ideias dessa tese foram apresentadas, surgiram questionamentos sobre a pertinência de se pensar essa condição numa cidade como Palmas, localizada na Região Norte do país, uma capital incipiente, onde a população estaria, provavelmente, muito mais ligada aos costumes tradicionais, à vida rural, portanto, distante mesmo da modernidade, quanto mais da pós-modernidade. Nos dois contextos, os debatedores apresentaram São Paulo e sua multiculturalidade/multiespacialidade, como exemplo, o mais verdadeiramente próximo de uma realidade pós-moderna brasileira. Será que Palmas também o seria, e se assim fosse, em que aspectos?

Como não temos apenas modernidade, mas modernidades, assim também não há apenas pós-modernidade, mas pós-modernidades. São Paulo e Palmas são cidades incomparáveis. A primeira tem o espaço herdado para a confecção do seu tecido *bricoleur*, Palmas tem o tempo herdado do século XX, em seu espaço como memória-síntese do urbanismo deste último século e sua história.

Assim, podemos dizer que São Paulo cita a história na fonte, já Palmas, por meio da referência. São Paulo é a metrópole-megalópole-metápole, Palmas é a *metrópole* de uma memória direcionada para o futuro; ambas, porém, inserem-se no contemporâneo e inscrevem, cada qual, sua metalinguagem.

Antes de prosseguir este debate, é necessário aprofundar a distinção que envolve pós-modernismo e pós-modernidade. De acordo com Kumar (1997), "modernidade" e "modernismo" são dois termos às vezes usados um pelo outro, mas que ocasionalmente recebem significados diferentes. A sugestão é o segundo curso e definir "modernidade" como uma designação abrangente de todas as mudanças – intelectuais, sociais, políticas – que criaram o mundo moderno, e "modernismo", como o movimento cultural que surgiu no Ocidente, em fins do século XIX e que, para complicar ainda mais a modernidade, é uma invenção da Idade Média cristã.[6] Entretanto, os dois termos, mesmo tendo sentidos distintos, estão certamente ligados e nem sempre é possível ser totalmente coerente mantendo-os separados.

O mesmo poderia se aplicar aos termos paralelos "pós-modernidade" e "pós-modernismo", mas Kumar (1997) ainda afirma que para a modernidade é possível, sem forçar demais, estabelecer a distinção no uso comum entre "modernidade" e "modernismo", pois o conceito de modernidade é, em sua maior parte, político ou ideológico, enquanto o de modernismo é, acima de tudo, cultural e estético, porém, o mesmo não se aplica à ideia de pós-modernidade:

> Poderíamos preferir, na analogia com a modernidade, reservar pós-modernidade para o conceito social e político mais geral, e pós-

6 O autor mergulha nas origens filosóficas e teológicas que fundaram a modernidade, antes de chegar em Descartes e ao século das luzes, a um processo de oposição e contraste ao "mundo antigo" considerado "pagão", gestado para afirmar o "mundo moderno" e "cristão". A própria palavra *modernus*, derivado de modo ("recentemente", "há pouco"), seguiu o modelo de *hodiernus* (derivada de *hodie*, "hoje") e foi usada inicialmente, em fins do século V d. C., como antônimo de *antiqus* (Kumar, 1997, p.70).

> modernismo para seu equivalente cultural. Mas isso se chocaria com o uso corrente, que se recusa a fazer uma distinção analítica tão nítida, se recusa, na maioria dos casos, a fazer qualquer distinção. Esse fato em si nos diz algo muito importante sobre a idéia de pós-modernidade. Ela apaga as linhas divisórias entre os diferentes reinos da sociedade – político, econômico, social e cultural. (Kumar, 1997, p.113)

Há uma interpenetração crescente do cultural e do estético no político, como no econômico e no social, cujo resultado do conteúdo é a dissolvência das fronteiras entre os "setores" da sociedade. O discurso privilegiado, todavia, é o cultural e, por isso, encontramos com mais frequência na literatura o termo "pós-modernismo" do que "pós-modernidade". Ainda segundo Kumar (1997), a essa discussão foram incorporados elementos teóricos de outras esferas e a soma fez que diversos pensadores gestassem o rótulo de pós-moderna para a vida social. Incorpora-se à sociedade pós-moderna, o que se reconhece como pós-industrial, pós-fordista, sociedade da informação, cultura de massa etc.

> A teoria pós-moderna é tão chocantemente eclética em suas origens como é sintética e mesmo sincrética em suas manifestações. Temos aí uma das razões de sua popularidade... Contradição e circularidade, longe de serem falhas na lógica são, algumas versões da teoria pós-moderna, realmente louvadas. A era pós-moderna é um tempo de opção incessante... a ortodoxia é adotada com constrangimentos e ironia, todas as tradições tem alguma validade. Explosão de informações. Confusão e ansiedade. Uma forma comum de cultura de massa. Este é o preço que pagamos pela era pós-moderna, tão pesada à sua maneira como o dogmatismo da época moderna. (ibidem, p.114-15)

Também nessa perspectiva de que a pós-modernidade supera fronteiras entre a política e a cultura, com base no pensamento lyotardiano, podemos afirmar que atravessamos um estágio epocal no desenvolvimento da consciência ética, no reconhecimento da ir-

redutível diversidade de vozes e interesses; todavia, Connor (1993) reconhece os riscos desse discurso tornar-se cúmplice das formas globalizadas de violenta supressão e submissão.

Baseada, em grande parte, no pensamento de Lyotard (2006), para o qual o saber muda de estatuto à medida que a sociedade entra na idade pós-moderna e isso afeta profundamente a linguagem, a tessitura da pós-modernidade descrita por Connor (1993) faz que a distinção entre pós-modernismo e pós-modernidade também se dissipe. A deslegitimação da ciência e o fim das *metanarrativas* (narrativas que subordinam, organizam e explicam narrativas locais, cujo caráter é emancipatório e especulativo) faz que todo o domínio do social, sob a pós-modernidade, se torne intrinsecamente estético, organizado não em termos de poder, mas de estrutura narrativa, linguística. Essa condição contamina a ciência e a filosofia, e nas ciências sociais, termos como narrativa, metáfora, texto e discurso têm hoje vantagem sobre um vocabulário mais antigo e rangente, como função, determinação, mecanismo etc. Assim, o debate acadêmico sobre a pós-modernidade e o pós-modernismo reproduz as condições do pós-moderno.

Lyotard (2006) fala, então, de tempos pós-modernos no qual é preciso superar o divórcio entre a inteligência e a emoção, decodificando e dando coerência aos detalhes da cotidianidade; o saber pós-moderno, segundo ele, é somente o instrumento dos saberes, aguçando nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. A ciência deve ser pensada em termos não de lógica, mas de paralogia, na qual o pequeno relato e sua invenção imaginativa devem nutrir a ciência, substituindo, assim, a legitimação pela paralogia. Para Connor (1993), "paralogia" é o raciocínio imperfeito ou deliberadamente contraditório, destinado a produzir uma mudança nas estruturas da razão.

O pensamento de Lyotard (2005), do qual origina a ideia de uma condição pós-moderna, estabeleceu a base para analisar a sociedade pós-moderna e pós-modernista, exercendo influência sobre a concepção de ciência na sociedade pós-industrial e informacional, o papel do saber sobre a sensibilidade e o pós-moderno como in-

credulidade em relação aos metarrelatos; desse modo, sua afirmação é de que a ciência não está produzindo o conhecimento, mas o desconhecido. No escopo do pensamento lyotardiano, ter ideias é o supremo êxito do cientista e, em princípio, ele é alguém que "conta histórias", cabendo-lhe simplesmente conferi-las. Lyotard (2006), diferentemente de Jameson (2002) ou Baudrillard (1991), após apresentar os problemas da pós-modernidade, assume uma visão otimista pelas oportunidades políticas que podem ser abertas pelo pós-modernismo.

Apesar da difícil tarefa de distinguir pós-modernismo e pós-modernidade – tarefa nem sempre possível e, mesmo, nem sempre necessária –, pensar a vida pós-moderna, então, é pensar como somos atingidos por essa avalancha de novos sentidos, novos comportamentos e novos impactos que têm no entrelaçamento do sócio-político-econômico-cultural-estético a chave para começar a abrir essa "caixa de pandora" que pode ser a vida pós-moderna.

Palmas não está imune às influências "globais" em todos os sentidos, mas é claro que a questão da escala reduz muito a visibilidade e a expressão dessas influências. Assim como ela não está livre das heranças do lugar, mesmo daquelas que se quis esconder e/ou apagar. É uma cidade cosmopolita à sua maneira, do mesmo modo como já discutimos que existem muitas "modernidades" porque esse "eixo" se deforma de acordo com o contexto, também deparamos com as suas muitas "pós-modernidades", mas que conservam laços de sentidos em comum.

A confusão e a angústia, as diversas formas de solidão urbana, a vontade de ver e ser visto, e o modo de ser visto, a inserção nos relacionamentos pautados pela mediação tecnológica e a não estabilidade das relações afetivas, a pressão econômica do presente, o descrédito da política, as esperanças esparsas – calcadas apenas no individual e não mais no coletivo – desequilíbrios, rupturas e reconfigurações de toda ordem. Em graus diferenciados, esses comportamentos e sentimentos atingem a vida em Palmas, em São Paulo, em Brasília, e em muitas outras cidades, talvez em quase todas as sociedades do mundo cada vez mais urbano.

Conversando com quaisquer grupos de jovens em Palmas, ficamos sabendo que eles pouco namoram, mais "ficam" (uma denominação popular para um relacionamento efêmero e sem compromissos), pode-se ficar hoje e nunca mais voltar a ver ou falar com o parceiro. Uma grande parte desses jovens participa de uma comunidade virtual chamada Orkut que envolve ritos de apresentação, estética e comportamento. Uma busca constante do prazer é intensificada em todos os níveis da vida social. O crescente aumento das igrejas evangélicas pode se dar em razão dos tipos de culto que são realizados e da verdadeira criação de tribos urbanas que põe em marcha o "estar-junto" abordado por Mafesoli (1996). Palmas tem no interior de suas quadras geralmente mais de uma igreja.

Questionando, no trabalho de campo, um segurança que transitava pela 204 Sul, sobre como era a vida em Palmas, ele afirmou:

> *A vida aqui é muito solitária, por isso eu estou na igreja evangélica, senão a minha vida seria o álcool, os evangélicos aqui em Palmas estão sendo bem quistos nas empresas, porque passam o tempo vago na igreja e não tem tempo para se perder.*

Um outro entrevistado afirmou:

> *A cidade tem certos pontos de convergência, mas as pessoas só vão para lá para verem e serem vistas, você tem muito um comportamento individual aqui. Esses pontos de encontro não são muito naturais, há um grau de artificialidade e o contato social é mais difícil.* (Narrador 9)

Para outro morador, Palmas representou a possibilidade de *uma outra história para sua vida*, o surgimento da cidade foi a oportunidade de fazer o curso superior na universidade pública e empregar-se mediante concurso público nos órgãos governamentais do Estado, afirmou que se Palmas não existisse, muito provavelmente ele teria sido vaqueiro. Atualmente, esse entrevistado é funcionário público, com formação de nível superior e faz um curso de língua estrangeira para sua futura pós-graduação.

A cidade caminha para tornar-se uma cidade universitária, como apontaram várias narrativas, para onde seguem os jovens que procuram o conhecimento como mercadoria e *status*, que lhes permitirão inserir-se na crescente e globalizada "sociedade do conhecimento". Palmas já conta com seis instituições de nível superior, entre públicas e privadas.

Para outro morador, as pessoas perderam o costume de pôr um banco na porta, *todos trancam os portões, os muros são altos, há uma frieza em morar aqui*. Entretanto, relata ainda que *a quadra é uma vitrine, e os moradores são desejados* (morador da 204 Sul), ou seja, todos que estão fora desejam estar naquele lugar.

O que percebemos nessas falas anônimas, além de atitudes modernas, como pós-modernas e até mesmo tradicionais, são também sintomas da mudança na estrutura da sensibilidade de que falamos ou da *intimidade*: existe um campo emocional, as pessoas estão ávidas por se emocionar e aguçar todos os sentidos, o desejo é o da experiência, da vertigem que se confunde com a ansiedade, a solidão e o individualismo. Os nossos silêncios são um arco-íris sempre "aceso" das nossas incertezas. O social não se desloca do espacial, na arquitetura e no urbanismo – dimensões do espaço urbano –; por exemplo, é tão mais difícil distinguir modernidade e pós-modernidade, como afirma Kumar (1997), porque a cidade assume paisagens que remetem a uma teatralidade, a um palco, um lugar de imaginação, tanto quanto a um sistema de produção e consumo. As paisagens urbanas assumem um populismo estético, são os lugares onde as pessoas mais entram em contato com o pós-modernismo na vida diária.

As diversas formas de mídia que alcançam todos os lugares também contribuem para que a sociedade tenha incorporado pouco a pouco a cultura de massa, muito pautada pelo consumo de produtos e estilos de vida. Por um lado, se vê o traço fundamental do individualismo acentuado na vida pós-moderna – cada um está no seu próprio mundo, mas todos habitam e veem a mesma cidade –; por outro, se vê a multiplicidade de vozes pelas quais a cidade é descrita. Palmas, por ter recebido também um contingente popu-

lacional advindo de vários outros Estados, opera ainda um contato que pode ter trazido, além da mídia, alguma influência de outros movimentos e comportamentos, mas que não foram mapeados por essa pesquisa.

As questões globais, extraídas as escalas e intensidades, alinham elementos comuns às cidades, sejam elas megalópoles, metrópoles, ou cidades pequenas e médias. O campo informacional e sua capacidade de circulação afeta a economia e as sensibilidades e impõe temporalidades distintas em lugares que só teoricamente seriam tradicionais, operando apenas com o tempo lento. O tempo lento caminha junto ao tempo rápido, assim como, simultaneamente, o tempo não linear e o tempo ausente ao lado do tempo cartesiano e moderno. Nesses aspectos, não há hierarquização, e tampouco a condição pós-moderna chega a ser uma característica essencialmente manifesta na metrópole.

Há ainda o aumento da conectividade entre os diversos espaços urbanos. Em cidades de menor escala, operam-se comportamentos e representações características de metrópoles, assim como espaços metropolitanos na sua amplitude e diversidade podem apresentar comportamentos sociais característicos das cidades pequenas no interior dos seus bairros distantes, sem falar que o grande contingente de grupos precarizados pelos sistema vigente comparece em todas as cidades; assim, para a sociedade como um todo, a cidade é um lugar de demandas sociais. Por fim, as formas, os comportamentos e as mazelas da condição pós-moderna estão em todo lugar, porque esse "mundo urbano" multiplica-se espacialmente.

Um dos destinos comuns que identificamos nas cidades do tempo ausente é a elevação dos custos sempre crescentes do espaço, em razão do grau de materialidade empregado no tecido urbano, num primeiro momento, e que depois é somado à lógica capitalista de valorização dos espaços. A forma de ocupação resulta, ao mesmo tempo, em esperança e expulsão, escolhas e abandonos. No Capítulo 2, apresentamos a fala do arquiteto/narrador para quem, em Palmas e, sobretudo, no Tocantins, as terras não se valorizavam de acordo com o processo clássico de confecção expulsiva e especulativa do tecido urbano do tipo *leap frog* (salto do sapo) no qual as pessoas

sempre são expulsas para mais distante. Para ele, um pressuposto fundamental do projeto de Palmas era seguir as etapas de ocupação em fitas (faixas contínuas), agregando toda a população que viria residir, isso porque o custo da implantação de infraestrutura, de acordo com o arquiteto, seria muito menor no espaço contíguo, sem vazios, e que esse modelo "excludente" ou de "inclusão precária" foi promovido pelo próprio governo, por estar no imaginário do poder, sendo resultado da má gestão e não do projeto.

Malheiros (2002, p.147), ao interpretar esse fato na tese *Palmas, cidade real/cidade imaginária*, compreende como "o forte apelo utópico dos arquitetos, que se acham capazes de definir uma cidade ideal, justa e igualitária, como se as demandas entre as classes sociais fossem as mesmas para os diferentes segmentos da sociedade". Quando analisamos esse aspecto, observamos que a fala dos planejadores tem certa lógica e uma base técnica, e não se trata apenas de uma simples "utopia" – compreendendo aqui utopia no seu sentido clássico de sonho não realizável –, analisar esse aspecto em Palmas como "utopia" é novamente realizar a análise fora do lugar, mas não apenas isso, o fim das metanarrativas parece colocar em xeque tanto as propostas de intervenção na realidade envoltas nesse campo das "utopias" quanto a análise dos procedimentos contemporâneos sobre o urbano, como utópicos: os arquitetos de Brasília falavam de *mudança social, a partir do desenho*, os arquitetos de Palmas foram mais modestos e falaram de *qualidade de vida, a partir do desenho.* Embora haja certa correspondência entre as premissas, o que estava em pauta foi influenciado pelos debates sobre o urbano das últimas décadas, como podemos observar:

> *Nós trabalhamos o centro da cidade misturado com o centro cívico. Por isso, nós forçamos a questão da rua, da avenida, dessas coisas todas. O que Brasília separou de uma forma bem clara, em Brasília a rua não existe não é? ... Não deviam nunca ter criado mais aquelas duas áreas de expansão... Aí me ligavam do jornal dizendo que a Raquel Rolnik criticou a cidade por estar cheia de vazios urbanos. Eu disse, está certo, tem os vazios promovidos pelo próprio governo, pois ele era o dono das terras.* (Narrador 5)

Foi feito um estudo para que a capital tivesse uma situação de equilíbrio na rede de cidades do Tocantins, isso porque se atribuiu a cidade uma localização tal que considerasse os pesos de cada uma das comunidades, convivendo com os três tipos de cidades que temos, as que são consequência do processo de expansão da fronteira agrícola, [...] as cidades ribeirinhas e as cidades ao longo da Belém-Brasília. (Narrador 2)

Nós fizemos um macro desenho que vai se desenvolvendo na medida da necessidade e tinha o princípio da flexibilidade. Por exemplo, eu dizia que tinha uma quadra aqui com 350 habitantes por hectare. Ela podia ter um prédio, 10 prédios, 20 prédios, ou prédios misturados com casas, tinha que dar essa capacidade de criação dentro. Porque sem andar e ter os 350 habitantes por hectare, a ideia era dar muita flexibilidade ao desenho para que a cidade fosse diversa e a gente não queria seguir o modelo de Brasília para que não ficasse tudo parecido uma coisa com a outra. Eu acho Brasília o máximo, o Lúcio Costa chegou a um desenho extraordinário, mas nós não estávamos fazendo a Capital, estávamos fazendo uma capital pobre no interior do Estado mais pobre do Brasil. (Narrador 5)

A cidade de Palmas é estruturada a partir de múltiplas influências arquitetônicas e urbanísticas que a tornam, segundo os seus criadores e planejadores, uma cidade contemporânea; para um segundo grupo, é uma cidade moderna do modelo progressista; para um terceiro, é a cidade jardim do modelo culturalista, da unidade de vizinhança. Para nós, ela apresenta traços do imaginário pós-moderno e já incorpora também elementos da *terceira era da cidade*, mas de certo modo, esses elementos todos comparecem de alguma forma, seja pela citação, seja pela referência ou mesmo pela influência. Essa condição sugere que uma análise definidora das suas perspectivas estruturais é uma questão semiótica que deve se ater ao conjunto, na sua relação com o detalhe. Nesse caso, longe de estabelecer um consenso, a cidade múltipla, inscrita nas suas ausências/presenças, é tanto um caso de debate, como de textualidade e intertextualidade.

> *Palmas... mostra, de certa forma, que é uma relação muito interessante de vivência ali no miolo das quadras... A gente queria que dez arquitetos fizessem os dez primeiros projetos da cidade. Para que a gente pudesse comparar essa diversidade, mas teve um arquiteto muito sabido que ouviu essa conversa, ele dobrou o governo para que não contratasse dez arquitetos, ele disse que faria essas dez e ele fez. Aí entra a lei e vai podando... se você pegar a quadra, só a parte onde tem a prefeitura e que o governo pegou o projeto e repetiu todos eles, foi um erro total, porque eles imaginavam que as quadras eram do mesmo tamanho, e elas não eram.* (Narrador 5)

> *Na parte urbanística, esse conceito não é o mesmo, a cidade não pode ser chamada de funcionalista. Funcionalista seria Brasília, na tradição do planejamento urbano, é funcionalista na determinação de zona. Em que eu tenha dito e repito sempre: que nós não fomos, nem podíamos ser assim, a nossa origem é outra, há maior flexibilidade na disposição das zonas aqui.* (Narrador 2)

Para Moraes (2003), a *segregação foi planejada* e propõe um alinhamento dos contextos e perspectivas de Brasília, Goiânia e Palmas. Assim como Malheiros (2002), Moraes (2003) também vê essas cidades como iguais no sentido do urbanismo moderno e de seu caráter *utópico*. O referencial generalista que liga geometricamente, a partir desse mote, essas três cidades planejadas, ganha um aspecto de falência, uma vez que, segundo a autora, o governo "planeja a segregação", embora essa construção soe estranha e paradoxal, porque o planejamento deveria ser justamente o instrumento para evitar a segregação e/ou marginalização. Tal análise é inteligível e pertinente até certo ponto. O mais discutível é o caráter de permanência dos contextos de origem dessas cidades, como se o "poder" e, portanto, as práticas que as engendraram fossem estáticas, monolíticas e imutáveis, confirmadas historicamente – reconhece-se que as ações não são imutáveis: o poder público (incluindo os gestores e a sociedade) podem intervir na cidade com propostas distintas daquelas que a política tradicional implementou ao longo do tempo.

Vemos isso não como uma questão de utopia, mas ética e política. Assim, observa-se o caráter prolixo e generalizante da abordagem:

> A utopia urbanística nessas cidades, se, por um lado, enaltece a riqueza do espaço urbano, cantado por arquitetos, urbanistas, ambientalistas e outros admiradores do urbanismo moderno, por outro, transmite a rejeição utópica da cidade sem rua, como o caso do Plano Piloto de Brasília e de Palmas, em que os comerciantes voltam à frente de suas lojas para a calçada e para o trânsito... Na cidade de Palmas, as superquadras estão cercadas por muros, quando a proposta era de integração com a rua que recebeu uma valorização especial no projeto urbano. A proposta de uma sociedade sem classe defendida pelo urbanismo moderno torna-se contraditória. (Moraes, 2003, p.149)[7]

Nas análises generalizantes em que tudo é visto em termos de "utopia" (ideia não realizável em lugar algum) e "ideologia" (ao mesmo tempo ideia dominante e falsa consciência), os conceitos se confundem, desconsideram-se ações mais localizadas, resistências menos visíveis e mudanças ocorridas e manifestas no tecido urbano, de um processo a outro, ou quando, por exemplo, o poder muda de mãos. Consideramos que a ideologia é apenas um elemento, no amplo espectro ideativo e imaginário; o que queremos enfatizar, entretanto, é apenas o incômodo que essa leitura com o desfecho de *utopia* causa, sobretudo, para análise da cidade de Palmas; essa pertinência coube à leitura de Holston (1993) sobre Brasília, no seu contexto e sobre o seu projeto. Acreditamos que não era mais possível ser *utópico*, ou não cabia sê-lo, no contexto de elaboração do projeto de Palmas, assim a cidade não se fecha, não se conclui, desdobra-se a outras leituras e intervenções surgidas além da "utopia".

Malheiros (2002) separa, ainda na análise de Palmas, "a cidade ideal" que seria a dos arquitetos e seus projetos, da "cidade real",

7 Não encontramos em Palmas, em nosso trabalho de campo, nenhuma "superquadra cercada por muros", de que fala a autora.

patrocinada pela esfera pública – aquela da atuação do poder político – e "a cidade imaginária", que seria criada por meio das expectativas e desejos dos seus habitantes.

Reconhecemos, entretanto, que do ponto de vista perceptivo, não há essa separação. A cidade ideal/real/imaginária é a mesma cidade, porque essas representações interagem e se confundem todo o tempo. E ainda, acreditar que a busca de uma cidade mais igualitária socioespacialmente é só um caso de utopia não será colocar a crítica no vazio? A cidade é dinâmica, é artefato e obra, como afirma Rossi (2001), ela é uma construção no tempo, como uma construção social, ela estende-se sobre si mesma, adquirindo consciência e memória.

Os próprios elaboradores do projeto representado pelo Grupo 4 produziram novos documentos, dentre eles um panorama intitulado *Palmas-Sul – Leitura da Cidade*. Esse documento avalia de forma crítica a expansão urbana além do Plano Diretor. O documento contém mapas (Figuras 79 e 80) que ilustram a incorreção da expansão sul e seus desdobramentos sócio-culturais-ambientais-econômicos etc. Aborda a desarticulação da expansão com o plano básico e reafirma o hiato *expresso na falta de identidade do lugar na percepção imagética da população* (*Palmas-Sul – Leitura da Cidade*, s. d., p.3). Esse documento também reitera a necessidade de retomar o crescimento da cidade no sentido leste-oeste.

Não tivemos a pretensão de esgotar nenhuma dessas questões neste trabalho, o debate permanecerá aberto. Propostas, críticas e novas propostas são o circuito que alimenta a dialogia e/ou paralogia.

Para Ferrara (2000), a cidade pode ser vista a partir de sintaxes, uma delas é a da renovação: recuperação da qualidade para uma cidade que decaiu e envelheceu. Para Rykwert (2004), outras noções fazem parte da cidade: sentimentos e desejos comandaram projetistas e construtores, o que tornam as cidades constructos humanos; assim, devemos vê-las também como elas se apresentam aos nossos sentidos. Para Arantes (1998, 2001), todas as ações se convertem em ideologia capitalista, a cidade está em crise permanente pelo esgotamento e, portanto, *nem arquitetura e nem cidade*. Segundo

Peixoto (1996b, 2004), o interstício é o paradigma da cidade contemporânea, flexível e instável, ela apresenta um urbanismo imaterial, marca os hiatos na narrativa e os espaços vazios, interrupções no seu contínuo histórico.

Em Palmas, contudo, como vimos, os projetos também não foram cumpridos tais quais estabelecidos. Muito ainda está em discussão e tem que estar sempre, porque projeto é antevisão. Politicamente, as falhas são notáveis; economicamente, é uma cidade de diferenças marcantes, como as demais cidades brasileiras. Ainda assim, mesmo para aqueles que estão nas margens, os relatos e depoimentos mostraram que a cidade representou para eles uma oportunidade que jamais tiveram.

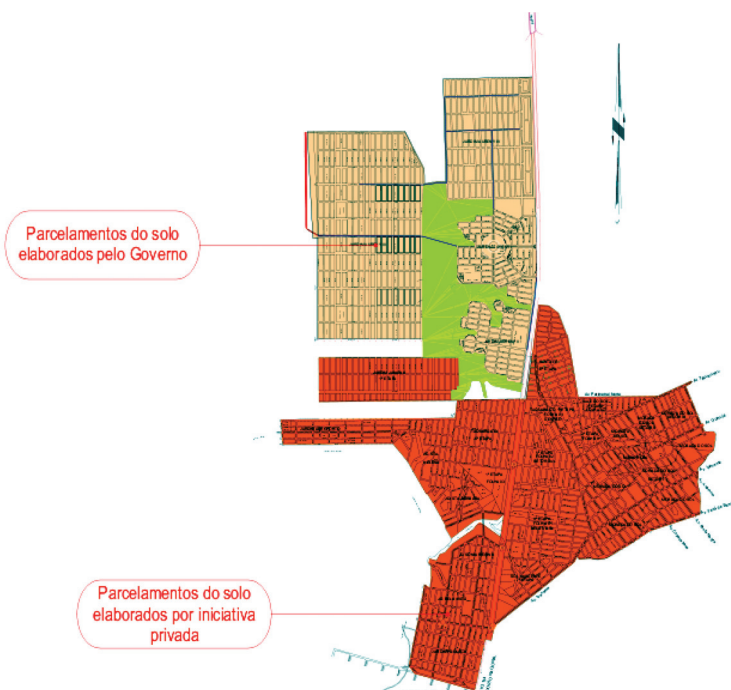



Figura 79 – Aurenys I, II, III , IV, Taquaralto e Bela Vista - expansão Sul. Fonte: *Palmas-Sul – Leitura da Cidade*, documento produzido pelo Grupo 4 - Goiânia, 2003.

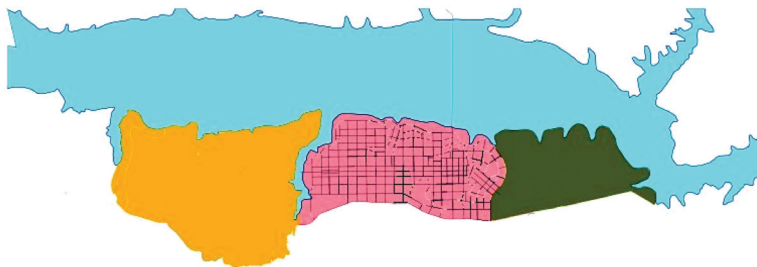



Figura 80 – Expansão além do plano básico. (plano básico mapa ao centro, expansão norte à direita e expansão sul à esquerda). Fonte: *Palmas-Sul – Leitura da Cidade*, documento produzido pelo Grupo 4 - Goiânia, 2003.

A cidade sensibilista

A cidade sensibilista é, antes de tudo, uma cidade conceitual na qual é preciso intervir, atenta aos ecos do tempo e à urgência da mudança paradigmática. Essa compreensão é o desdobramento do que vimos esquadrinhando ao longo do texto. O *futuro* da cidade é uma pauta de discussão no pensamento urbano contemporâneo. Pensar numa cidade sensibilista, porém, não é inaugurar nenhuma teleologia, tampouco dar respostas precisas, especialmente porque sempre virão outras perguntas. Le Goff (1988), no seu livro *Por amor às cidades*, analisando-as na longa duração, conclui com um título questionador: "O fim da cidade ou a cidade sem fim?". Rapidamente, ao perscrutar vários problemas da urbe, afirma estar convencido de que a cidade está prestes a conceber novos encantos que irão renovar a sua sedução.

"Sensível" é uma palavra que, como afirmamos no início deste estudo, soa e repica na academia, na ciência, como um sino em badaladas lentas, uma sonoridade leve, quase brincante. Numa fase compreendida como de "crise da razão", nada mais oportuno do que o surgimento dessa palavra que começa a figurar no cenário científico, desdobrando-se e tornando-se um conceito. Alguns historiadores, como Pesavento (2004), passam a discutir uma história das sensibilidades, será possível uma geografia das sensibilidades?

Michel Mafesoli (1998) insiste numa razão sensível e no policulturalismo do território e das formas, nas quais o lugar faz elo.

Mas, se ainda hoje, falar de percepção pode parecer uma argumentação temerária, tanto mais cuidado temos ao falar de sensibilidade, a própria cadeia semântica que a palavra engendra seria um primeiro exemplo de questões que o termo coloca. Leminsk (1987) esclarece que a raiz grega *PASKHO* dá origem tanto à palavra *pathos* e, portanto, "patético", quanto à palavra "paixão", cujos significados, por fim, resumem-se ao sentir. Essas relações semânticas podem apontar outra questão delicada: a de como é tênue a linha entre o poético e a pieguice e, ao mesmo tempo, quão abissal é o resultado que os separa. Nesse divisor de águas, a sensibilidade é também uma busca especial empreendida pelos artistas (poetas, pintores, escritores etc.), ao longo dos séculos. Poderá ela ser empreendida também pela ciência?

Pensar a sensibilidade, então, como uma perspicácia cognitivo-afetiva de elaborar/compreender é reconhecer, em parte, que ela começa pelos sentidos, pela forma de perceber, e vai somando-se a outros conteúdos socioculturais/espaçotemporais, entre outros. O grande desafio de uma cidade sensibilista, muito mais teórica e conceitual do que prática, é construir o novo, num tempo de citações. Archer (2001) aponta como exemplo que a cultura pós-moderna passou uma ideia de que tudo já havia sido criado e o que restava era juntar os fragmentos e recombiná-los de maneira significativa. Por mais que o efeito dessas combinações fosse surpreendente, não se poderia reivindicar originalidade. A inspiração era buscada em toda parte, em vez de se procurar desenvolver algo atual, avançado, um estilo que fosse para caracterizar o período. O autor não fala em vanguarda ou pós-vanguarda, mas em transvanguarda, podendo essa, ou até mesmo devendo, citar qualquer período que desejasse.

Para qualquer nova elaboração que considere tanto o político quanto o estético, para pensar uma cidade sensibilista, é necessário ater-se à complexidade do mundo urbano; no sentido em que aponta Santos (2005), o *complexus* – tecido complexo/composição de contrários –, uma dialética sem síntese. A proposta desse autor é aliar o

olhar do geógrafo à atitude do viajante e, se possível, com a generosidade do romancista para o percurso ou "jornada interpretativa".

Guattari (1992) não apenas afirma a necessidade de restauração de uma cidade subjetiva, como propõe um *novo paradigma estético*, no qual se mesclam vontade política e transformação das mentalidades, compreendendo como os diferentes campos do pensamento, da ação e da sensibilidade, posicionam de modo dessemelhante seu movimento do infinito, ao longo das épocas, podendo voltar e estabelecer cruzamentos diversos, mudando e contaminando outros domínios transversalmente:

> A potência estética do sentir, embora igual em direito às outras – potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente – talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época. (Guattari, 1992, p.130)

Quem pode dizer muito de um lugar é quem estabelece com ele uma relação afetiva. Assim, os principais construtores e especialmente os habitantes não simplesmente descreveram a cidade, mas a reinterpretaram com seus sonhos e desencantos, alcançando uma cidade que eu chamaria de sensibilista. Outra forma de alcançar essa cidade é ainda uma atitude a princípio "contemplativa", ou seja, a cada vez mais, ela deve ser pensada, refletida, percebida.

A cidade sensibilista não é apenas aquela da alegoria do patrimônio, dos monumentos, da arquitetura e do urbanismo que produziu conforto e beleza; da vida cultural que cria uma cidade literária. O termo não se refere apenas a paisagens-pinturas de uma cidade, mas a uma cidade em que se reconhecem os problemas e a urgência em criar outras ações transdisciplinares (socioespacial/cultural/político-econômica) – a cidade para que as pessoas teçam nela suas sensibilidades –; é preciso que a cidade seja "imaginária", mas é preciso também que consigamos habitá-la.

A superação é um caso de vontade, mas também de imaginação. Yunes (2003) observa que a formulação conceitual passa, cada vez

mais, pela união entre o poético, o filosófico, o imaginário e a razão (para essa autora, aspectos antes cabíveis apenas na ficção) e, em muitos casos, a metáfora apresenta imagens absolutamente indispensáveis à ciência para operacionalizar suas descobertas.

Pensar uma cidade sensibilista também é missão de quem não quer se "conformar" com o resultado moderno e pós-moderno do desdobramento urbano e da cidade. Guattari (1992, p.178), apesar de enfatizar a atitude transdisciplinar, expõe a complexidade da posição do arquiteto e do urbanista, na sua condição extrema e fascinante diante do devir urbano e do destino da cidade subjetiva; a eles caberia pilotar, por meio de seu projeto, responsabilidades estéticas, éticas e políticas. Não cremos que seja essa uma tarefa apenas do arquiteto e do urbanista, mas de todos que se proponham a pensar as cidades, e de todos os que a habitam – geógrafos, historiadores, filósofos, escritores, moradores etc. – como nos propõe Sevcenko (2001), *no loop da montanha russa* do século XXI: a mudança depende e cabe a todos nós.

Por fim, propor uma cidade sensibilista, talvez seja iniciar outro estudo que vá, por sua vez, perscrutar o silente, o invisível, o ausente: os possíveis. Como tal, não nos cabe mais aqui. Fica tanto o hiato como o repertório dessa busca pelo sensível. Para quem queira se aventurar, fica um *novo convite*, nesta ocasião, a outra viagem...

Conclusão

A metáfora da viagem não é algo novo e sua utilização nos colocou cedo uma importante questão: como "descobrir" o território numa época em que o *Google Earth* põe lentes em todos os cantos? Na figura do viajante está também a do contador de histórias, as duas personagens unem-se num objetivo comum: não se trata mais de encontrar o território, o espaço e o lugar, mas de redescobri-los em outras linguagens.

A "viagem", essa longa aventura moderna, por sua vez, nos revelou uma imagem e seguimos em busca de signos, detalhes e fendas nas paredes do discurso/imagem de uma possível "nova capital moderna" – Palmas. Encontramos uma cidade imaginária "invisível" inscrita num tempo ausente. Durante essa viagem, na qual o trajeto foi mais importante que o ponto de chegada, concluímos que a cidade pós-modernista não é uma cidade mais justa ou melhor que a cidade modernista; talvez, em alguns aspectos, nem mesmo esteticamente mais bela. Palmas, considerada nessa perspectiva uma cidade da condição pós-moderna, pode, entre as muitas possibilidades, *devires*, tornar-se, sobretudo, uma cidade modernista, se as representações e intervenções caminharem nesse sentido. O pós-modernismo expresso no imaginário da cidade, nesse contexto em particular, é uma condição de tempo ausente.

Os desdobramentos da modernidade e da pós-modernidade nos instigam a busca por novos paradigmas, pois o conhecimento está em mil pedaços: a perda do eu, a desiconoclastia, a desiniilização, a superficialização e o alastramento das formas em rizoma. Os espelhos estilhaçados espalham cacos por toda parte – se recompondo de diferentes modos – a desleitura, os saltos de linguagem ocorrem para livrar os conceitos dos seus significados recorrentes e explicar o contemporâneo; a retomada da imagem e da memória, formas, ritos e reatualizações, o eco do tempo e as outras margens: desestabilização, distopia, multiplicidade, intertextualidade e sensibilidade parecem ser os conteúdos com os quais deparamos.

A cidade do tempo ausente figurou como *poesis* de compreensão. O caráter plural dos sentidos permitiu que engendrássemos outros contornos para pensar a cidade (territórios sensíveis e simbólicos), assim, a ideia de uma *cidade senisbilista* figurou como *poesis* de projeção.

Como inflorescências ao vento num dia claro, *propostas poesis* são metáforas da possibilidade e da dispersão de ideias nas representações às quais unimos o lúdico de contemplar as cidades com o dever de pensá-la, com o prazer de habitá-la.

Exploramos o colorido dos "girassóis de pedra" e "perseguimos" estátuas, luminárias e pontes, mergulhando no fio da linguagem para subtrair da paisagem o invisível, o indizível e não sentido. Deparamos com esculturas de palavras, esculturas de luzes, esculturas de linguagens.

A bibliografia explorada sobre o conceito de pós-modernidade, basicamente norte-americana e francesa, nos apoiou com explicações para compreender o mundo contemporâneo, mas as respostas partiram sempre do local; os sentidos e modalidades do pós-modernismo em Palmas foram lidos com base na pesquisa de campo e na observação reiterada deste universo urbano. A inserção de imagens, as descontinuidades, as influências externas e sua pressão sobre os projetos foram vistos com os óculos do contexto.

Cabe reiterar que a transdisciplinaridade é tônica dessa trama de fios, junto com essa intenção, a proposta de alcançar uma ciên-

cia literaturizada é fazer com as palavras um pouco o que o pintor faz com as tintas: trazer a força das representações, apresentar as imagens. Desse modo, nem moderno, nem pós-moderno, o futuro da cidade pode fazer outros contornos/percursos/devires, a potência criativa do imaginário aponta outra cidade possível: a cidade sensibilista.

Por fim, alcançar uma cidade melhor do a que temos depende de todos nós.

Referências bibliográficas

ACÂMPORA, A. *O bonde*. Disponível em: <http://www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2005.

ALMEIDA, M. da C. de. O mito como reserva da experiência humana. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 13, 2004. Recife. *Anais*. Recife 2004.

AQUINO, N. A. de. *A construção da Belém-Brasília e a modernidade no Tocantins*. Goiânia, 1996. 200f. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás.

ARANTES, O. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998. 220p.

______. *Urbanismo em fim de linha*. 2.ed. rev. São Paulo: Edusp, 2001. 224p.

ARCHER, M. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263p.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 281p.

AUGÉ, M. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: s. n., 2005. 111p.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BARBOSA. J. L. O ordenamento territorial na era da acumulação globalizada. In: SANTOS, M.; BECKER, B. K. (Org.) *Territórios, territórios*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p.125-45.

BARBOSA, Y. M. *As políticas territoriais e a criação do Estado do Tocantins*. São Paulo, 1999. 158f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BASTIDE, R. A propósito da poesia como método sociológico. In: QUEIRÓZ, M. I. P. de. *Roger Bastide:* sociologia. São Paulo: Ática, 1983. 208p.

BASTOS, M. A. J. *Pós-Brasília:* rumos da arquitetura brasileira. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003. 277p.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. 202p.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 272p.

______. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 258p.

BECKETT, W. *História da pintura*. São Paulo: Ática, 1997. 400p.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. 272 p.

______. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. 255p.

______. *Obras escolhidas II*: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995. 278p.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1986. 434p.

BERQUE, A. Paysage – empreinte, Paysage-matrice: Eléments de problématique, por une géographie culturalle. In: *L'Espace Geographique*, Paris: s. n., 1983. t.XIII.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representações da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000. 430p.

BOSI, A. O tempo e os tempos. In: NOVAES, A. (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p.19-32.

BOSI, E. *Memória e sociedade*: lembrança de velhos. 3.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. 488p.

BRAUDEL, F. A longa duração. In: *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, s. d.

BRESCIANI, M. S. (Org.) *Imagens da cidade*: séculos XIX e XX. São Paulo: Marco Zero/Fapesp, 1994. 190p.

______. Imagens de São Paulo: estética e cidadania. In: FERREIRA, A. et al. (Org.) *Encontros com a História*: percursos históricos e historiográficos de São Paulo. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p.11-45.

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990a. 150p.

______. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990b. 141p.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Atenas, 1990. 250p.

CANEVACCI, M. *A cidade polifônica*: ensaio sobre a antropologia da comunicação. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 262p.

CARDOSO, S. et. al. (Org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 511p.

CARLOS, A. F. A. Morfologia e temporalidades urbanas – "o tempo efêmero e o espaço aminésico". In: VASCONCELOS, P. de A.; SILVA, S. B. de M. (Org.) *Novos estudos de geografia urbana brasileira*. Salvador: UFBA, 1999. p.161-72.

CARROLL, L. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 303p.

CAVALCANTE, M. do E. S. R. *O discurso autonomista do Tocantins*. Goiânia: Editora da UCG; Edusp, 2003. 240p.

CHAUÍ, M. Sobre o medo. In: CARDOSO, S. et al. (Org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p.35-75.

______. Merleau-Ponty: a obra fecunda. *Rev. Cult Merleau-Ponty: A Verdadeira Filosofia é Reaprender a Ver o Mundo*, São Paulo, n.123, p.44-53, abril 2008.

CLAVAL, P. *A geografia cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001. 453p.

COCOZZA, G. de P. A história viva no cerrado. *Rev. Paisagem e Ambiente: Ensaios*, São Paulo, n.22, p.220-7, 2006.

COLIN, S. *Pós-modernismo*: repensando a arquitetura. Rio de Janeiro: Uapê, 2004. 195p.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna*: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 229p.

DAHER, T. *Goiânia, uma utopia européia no Brasil*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2003. 324p.

DAMIÃO, C. M. A coroação do anti-subjetivismo. *Rev. Cult Walter Benjamin: Crítica e Redenção*, São Paulo, n.106, p.57-9, set. 2006.

DELEUZE, G. *A dobra*: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991. 232p.

______. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. 339p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1, 95p.

______. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997. v.4, 175p.

DIAFÉRIA, L. Como se fosse um livro aberto. In: DIAFÉRIA, L. et al. (Org.) *Um século de Luz*. São Paulo: Scipione, 2001. p.19-43.

DONATELLI FILHO, D. D. O sentido da memória. *Cidade*, São Paulo, v.3, p.104-8, set. 1996.

DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. 284p.

ENTREVISTAS DO LE MONDE. *Idéias contemporâneas*. São Paulo: Ática, 1989. 168p.

ESKES, N. Christian de Portzamparc. Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/portzamparc/portzamparc_2.asp>. Acesso em: 24 maio 2006.

FABRIS, A. (Org.) *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987. 296p.

______. *Fragmentos urbanos*: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. 212p. Col. Cidade Aberta.

FERRARA, L. D'A. *Os significados urbanos*. São Paulo: USP; Fapesp, 2000. 135p.

______. Arquitetura e linguagem: investigação contínua. In: OLIVEIRA, A. C. de; BRITO, Y. F. de. (Ed.) *Visualidade urbanidade intertextualidade*. São Paulo: Hacker, Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUC/SP: CÓS-USP-CNRS), 1998. p.25-32.

FEYERABEND, P. *Contra o método*. São Paulo: Editora Unesp, 2007. 374p.

FIGUEROA, M. Habitação coletiva e a evolução da quadra. *Vitruvius*, n.357, fev. 2006. Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp357.asp>. Acesso em: 1º jan. 2007.

FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografia e devires*: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. 395p.

FREIRE, C. *Além dos mapas*: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Sesc; Annablume; Fapesp, 1997. 320p.

FREITAS, S. M. de. *História oral*: possibilidades e procedimentos. São Paulo: Humanitas; FFLCH; Imprensa Oficial do Estado, 2002. 143p.

FRUGOLI JUNIOR, H. *Centralidade em São Paulo*: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Cortez; Edusp, 2000. p.16-46.

GALENO, A. (Org.) *Geografia*: ciência do complexus. Porto Alegre: Sulina, 2004. 334p.

GÉRARD, M. *Dali*. São Paulo: Siciliano, 1987. 249p.

GIANDOMENICO, A. *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000. 379p.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais*: morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 281p.

______. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 311p.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 386p.

GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUATTARI, F. *Caosmose*: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992. 208p.

HAESBAERT, R. Território, poesia e identidade. *Rev. Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n.3, p.20-32, 1997.

______. *O mito da desterritorialização*: do fim dos territórios à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006a. 400p.

______. Concepções de território para entender a desterritorialização. In: SANTOS, M.; BECKER, B. K. (Org.) *Territórios, territórios*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006b. p.125-45.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004. p.131-60.

HALL, P. *Cidades do amanhã*. São Paulo: Perspectiva, 1995. 550p.

HARVEY, D. *Explanation in Geography*. London: Edward Arnold, 1969. p.18-23.

______. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992. 349p.

HISSA, C. E. V. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 316p.

HILLMAN, J. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993. 174p.

HOLANDA, F. de; BARCELLOS, V. Permanência e inovação: SQN-109, Brasília. In: HOLANDA, F. de. (Org.) *Arquitetura & urbanidade*. São Paulo: Pró Editores, 2003. 192p.

HOLANDA, L. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992. 91p.

HOLSTON, J. *A cidade modernista*: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. 362p.

JAMESON, F. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997. 215p.

______. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000. 431p.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papiurs, 1996.

KAPLAN, A. E. (Org.) *O mal-estar no pós-modernismo*: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1993. 236p.

KIRINUS, G. Olhar estrangeiro e argamassa mito-poética. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 13, 2004. Recife. *Anais*. Recife, 2004.

KUMAR, K. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1997. 258p.

LE CORBUSIER. *A carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1989.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

______. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora Unesp, 1998. 159p.

LEITÃO, J. C. *Tocantins eu também criei*. Brasília: JCL/Brasil, 2000.

LEMINSK, P. Poesia a paixão da linguagem. In: CARDOSO, S. et al. (Org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p.283-306.

LESLIE, V. F. *Lugar-comum*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

LIMA, R.; FERNANDES, R. C. (Org.) *O imaginário da cidade*. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. 194p.

LIRA, E. R. *A gênese de Palmas* – Tocantins. Presidente Prudente, 1995. 313f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional e Planejamento Ambiental) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

LISPECTOR, C. *De corpo inteiro*. São Paulo: Siciliano, 1992.

______. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 126 p.

LOSNAK, C. J. *Polifonia urbana*: imagens e representações. Bauru: Edusc, 2004. 286p.

LOUREIRO, J. de J. P. A poética dos mitos. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 13, 2004. Recife. *Anais*. Recife, 2004.

LYNCH, K. *A boa forma da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1981. 446p.

______. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 227p.

LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 131p.

MAFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. 168p.

______. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996. 350p.

______. *O elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998. 305p.

______. *A conquista do presente*. Natal: Argros, 2001. 231p.

______. Le retour du destin, ou longue mémoire de l'inconscient collectif. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 11, 2003. Recife. *Anais*. Recife 2003.

______. *A parte do diabo*: resumo da subversão pós-moderna. Rio de Janeiro: Record, 2004a. 191p.

______. Territórios e policulturalismo. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 13, 2004. Recife. *Anais*. Recife, 2004b.

______. *A transfiguração do político*: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2005. 231p.

MALHEIROS, U. da S. *Palmas:* cidade real, cidade imaginária – arte pública como representação urbana. São Paulo, 2002. 248f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 358p.

MANSO, C. F. A. *Goiânia, uma concepção urbana, moderna e contemporânea*: um certo olhar. Goiânia: Edição do Autor, 2001. 266p.

MARTINS, G. F. Brasília: a esfinge utópica. *Rev. Cult*, São Paulo, n.11, p.14-17, jun. 1998.

MARTINS, J. de S. *O poder do atraso*: ensaios de sociologia da história lenta. São Paulo: Hucitec, 1994. 174p.

MASCARÓ, J. L. *Desenho urbano e custos da urbanização*. Brasília: MHU-SAM, 1987. 192p.

MATOS, O. Traduzir Proust. In: PROUST, M. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1989. v.7, p.293-5.

MELLO, M. M. de. *Goiânia:* cidade de pedras e de palavras. Goiânia: UFG, 2006. 224p.

MELLO, M. T. N. de. Se esta quadra fosse minha. In: MEDINA, C. (Org.) *Narrativas a céu aberto*: modos de ver e viver Brasília. Brasília: EdUnB, 1998. p.41-50.

MORAES, M. L. *A segregação planejada*: Goiânia, Brasília e Palmas. Goiânia: UCG, 2003. 273p.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006. 120p.

MOTTA, L. T. da. A história de um texto. In: PROUST, M. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1989. v.7, p.297-303.

OLALQUIAGA, C. *Megalópolis:* sensibilidades culturais contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 1998. 144p.

OLIVEIRA, A. C. de.; BRITO, Y. F. de. (Ed.) *Visualidade urbanidade intertextualidade*. São Paulo: Hacker Editores, Centro de Pesquisa Sociossemióticas (PUC/SP: CÓS – USP – CNRS), 1998. 321p.

OLIVEIRA, E. de. et al. Minha cidade: superquadra. *Vitruvius/Minha Cidade*, n.171, out. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc171/ mc171.asp>. Acesso em: 10 de jan. 2007.

PEIXOTO, N. B. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, A. et al. (Org.) *Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988a. p.361-5.

______. As imagens e o outro. In: NOVAES, A. et al. (Org.) *O desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988b. p.471-80.

______. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, A. et al. (Org.) *Ética*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p.301-20.

______. Cidades desmedidas. In: NOVAES, A. *A crise da razão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996a. p.519-36.

______. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 1996b. 347p.

______. *Paisagens urbanas*. 3.ed. rev. ampl. São Paulo: Senac, 2004. 436p.

______. *A experiência do tempo*. Palestra proferida na TV Cultura, na série "Invenção do Contemporâneo" (Série sob a curadoria de Olgária Matos), apresentado em 21 jan. 2007.

PELBART, P. *A nau do tempo rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 132p.

______. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 1998. 198p.

PESAVENTO, S. J. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, v.8, n.16, p.279-90, 1995.

______. *O imaginário da cidade*: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. 393p.

______. Sensibilidade no tempo, tempo das sensibilidades. *Colóquio Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, n.4, 2004. Disponível em: <http://nuvomundo.revue.org/documento229.html>. Acesso em: 25 mar. 2008.

PITTA, T. Raízes e imagens na composição espacial. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 14, 2005. Recife. *Anais*. Recife, 2005.

PITTA, T.; KIRINUS, G. Arquitetura contemporânea, natureza e poesia, espaços oníricos? In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 14, 2006. Recife. *Anais*. Recife, 2005.

PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.549-80.

PORTOGHESI, P. *Depois da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 309p.

PORTZAMPARC, C. A terceira era da cidade. *Rev. Óculum*, Campinas, n.9, p.40-9, 1992.

______. *Architecture*: figures du monde, figures du temps. Collège de France/ Fayard: 2006. 79p.

______. A cidade da música. Arco Web. s. d. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/entrevista45.asp>. Acesso em: 24 maio 2006.

PRADA, C. O mundo visto através do prisma de um lustre. *D. O. Leitura*, São Paulo, v.20, n.5, p.27-33, maio 2002

PROUST, M. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1989. v.7, 303p.

______. *Em busca do tempo perdido*: o caminho de Guermantes. São Paulo: Globo, 2007. v.3, 678p.

RICHI, R. *Aplicação do conceito de quadras abertas na reestruturação residencial de uma área industrial em Santo André – São Paulo – Brasil.* 2007. Disponível em: <http://www.lares.org.br/SL2_righi.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2007.

RIGHI, T. A. F. Superquadras: sistemas de habitação em Brasília. 2007. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/negocios/thalesrighi/artigos_quadras.htm>. Acesso em: 10 jan. 2007.

ROSA, C. A. da S. Paris e Marcel Proust: a representação dos hábitos da metrópole francesa a partir de *Em busca do tempo perdido*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL CULTURA E IDENTIDADES, 3, 2007. Goiânia. *Anais*. Goiânia, 2007.

ROSSI, A. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 309p.

ROUANET, S. P.; PEIXOTO, N. B. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Rev. USP – Dossiê Walter Benjamim*, São Paulo, n.15, p.49-75, set./out./nov. 1992.

ROUX, M. O re-encantamento do território. In: SILVA, A. A. D. da; GALENO, A. (Org.) *Geografia:* ciência do complexus. Porto Alegre: Sulina, 2004.

RYKWERT, J. *A sedução do lugar*: a história e o futuro da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 339p.

SALGUEIRO, H. A. O pensamento francês na fundação de Belo Horizonte: das representações às práticas. In: ______. (Org.) *Cidades capitais do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2001. p.135-81.

SANTOS, M. F. Mito-hermenêutica do espaço e cidades históricas. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 13, 2004. Recife. *Anais*. Recife, 2004.

______. O espaço crepuscular: mito-hermenêutica e jornada interpretativa em cidades históricas. In: PITTA, D. P. R. (Org.) *Ritmos do imaginário*. Recife: UFPE, 2005. p.59-99.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo: razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996. p.208-22.

______. O tempo nas cidades. *Rev. Coleção Documentos – Estudos sobre o tempo*, n.2, p.21-2, fev. 2001.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação. Trad. R. Prates e S. Molina. São Paulo: Edusp, 1997. 288p.

SEABRA, R. As mil e uma noites de Brasília. In: MEDINA, C. (Org.) *Narrativas a céu aberto*: modos de ver e viver Brasília. Brasília: EdUnB, 1998. p.9-10.

SEVCENKO, N. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.513-619.

______. *A corrida para o século XXI*: no loop da montanha russa. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 143p.

SHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 645p.

SILVA, A. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 248p.

SILVA, A. C. da. *A pós-vanguarda e a epistemologia do lugar*. São Paulo: s. n., 1996. (Mimeogr.).

SILVA, E. A. S. da. A boa forma da cidade. In: SEMANA DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UFT, 1, 2003, Palmas - TO.

SILVA, F. L. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, A. (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p.141-53.

SILVA, L. O. R. *Formação de Palmas*. Brasília, 2002, 118f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL INTERFACES DAS REPRESENTAÇÕES URBANAS EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO. 1, 2005, Bauru. *Anais*. Bauru: Sesc SP/Unesp, 2005.

SIMPÓSIO NACIONAL DIMENSÕES DO URBANO, 1, 2006, Criciúma. *Anais*. Criciúma: Unesc, 2006.

SOUZA, C. F. de; PESAVENTO, S. J. (Org.) *Imagens urbanas*: os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1997. 292p.

SOUZA, M. A. de. O dono da terra: estudo sobre a formação de uma pós-fronteira no Tocantins. In: SILVA, L. S. D. (Org.) *Relações cidade-campo*: fronteiras. Goiânia: UFG, 2000. p.195-215.

SUASSUNA, A. Espaços imaginários e cultura popular. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 13, 2004. Recife. *Anais*. Recife, 2004.

TELLES, L. F. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.157-62.

TESSLER, E. O esquecimento doeu – ver e rever o tempo. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografia e devires*: a construção do presente. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003. p.191-206.

VASCONCELOS, P. A. C. *Baudrillard:* do texto ao pretexto. São Paulo: Alexa Cultural, 2004.

VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo: Ática, 1997. 407p.

WILLEMART, P. Será que ainda podemos pensar em um romance como a *Recherhe*. In: PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*: o caminho de Guermantes. São Paulo: Globo, 2007. v.3, p.675-87.

YAZIGI, E. *Esse estranho amor dos paulistanos*. São Paulo: Global, 2007. p.376.

YUNES, E. Poesis. In: CARVALHO, E. de A.; MENDONÇA, T. (Org.) *Ensaios de complexidade 2*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p.276-83.

ZUKIN, S. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, A. A. (Org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000. p.80-103.

Fontes: entrevistas, jornais e folhetos de divulgação

Entrevistas

ACAMPORA, Alexandre. Entrevista concedida em Palmas no dia 14 outubro de 2005.

CAMPOS, Jose Carlos. Entrevista concedida em Goiânia no dia 7 de outubro de 2005.

LIRA, Elizeu Ribeiro. Entrevista concedida em Porto Nacional no dia 11 de setembro de 2005.

MARTINS, Mario Ribeiro. Entrevista concedida em Palmas no dia 27 de setembro de 2005.

OHTAKE, Ruy. Entrevista concedida em São Paulo no dia 26 de novembro de 2005.

OLIVEIRA FILHO, Walfredo Antunes. Entrevista concedida em Palmas nos dias 23 de setembro de 2005 e em 23 de março de 2006.

PAZ, Luis Hildebrando Ferreira. Entrevista concedida em Palmas no dia 29 de setembro de 2005.

PÓVOA, Liberato. Entrevista concedida em Palmas no mês de abril de 2007.

SILVA, Luis Otávio Rodrigues. Entrevista concedida em Palmas no dia 18 de abril de 2006.

TEIXEIRA, Luiz Fernando Cruvinel. Entrevista concedida em Goiânia no dia 7 de outubro de 2005.

Jornais, folhetos e afins

FOLHA POPULAR. Palmas, *Especial Tocantins 16 anos*, 5 out. 2004, p.9-12.

ALMANAQUE CULTURAL DO TOCANTINS. PALMAS a.4, n.36, nov. 2002, p.10-17.

ALMANAQUE CULTURAL DO TOCANTINS. PALMAS a.4, n.28, março 2002, p.11-16.

ALMANAQUE CULTURAL DO TOCANTINS. PALMAS a.2, n.6, maio 2000, p.12-17.

ALMANAQUE CULTURAL DO TOCANTINS. PALMAS a.2, n.4, nov. 2000.

ALMANAQUE CULTURAL DO TOCANTINS. PALMAS a.1, n.1, out. 1999.

ALMANAQUE CULTURAL DO TOCANTINS. PALMAS a.3, n.25, dez. 2001, p.5-7.

O JORNAL. Palmas, Mudanças de endereço na Capital ainda indefinidas. fev. 2007, p.8.

PRIMEIRA PÁGINA. Palmas, Houve tentativa de enganar a opinião pública. p1-3, 6-12 nov. 2006.

JORNAL DO TOCANTINS. Palmas, Solução para demandas exige esforços mútuos. 9 set. 2007. Palmas Minha Cidade Região - Central II, p.1-24.

O JORNAL 2. Palmas, Reforma ou derrubada? n.605, out. 2006, p.1.

PALMAS TOCANTINS BRASIL. Grupo Quatro, folder bilíngue, s. d.

PALMAS. A CAPITAL DO ANO 2000. Governo do Tocantins – 20 anos em 2- Estado do Tocantins, s. d.

PALMAS SUL- LEITURA DA CIDADE. Grupo Quatro, 2003.

.